جامعة الأزهر – غزة
عمادة الدراسات العليا
كلية الآداب/ اللغة العربية
قسم الأدب والنقد

شعر بشر بن أبي خازم

دراسة أسلوبية

رسالة ماجستير
مقدمة من الباحث
سامي حماد الهمص

قسم اللغة العربية بكلية الآداب في جامعة الأزهر غزة
متطلب تكميلي لنيل درجة الماجستير في الأدب والنقد

إشراف
الدكتور/ محمد صلاح زكي أبو حميدة

١٤٢٨هـ - ٢٠٠٧م

إهـــداء

إلى كل من علمني حرفا

بسم الله الرحمن الرحيم

المقدمة

الحمد لله الذي بنعمته تتم الصالحات، والصلاة والسلام على معلم البشرية، محمد صلى الله عليه وسلم.

لاشك أن ولادة النص الأدبي تعني ولادة إبداعات شتى وجديدة من النقاد والقراء، إذ إن القارئ مبدع بحد ذاته، كما أن الناقد مبدع آخر برؤيته النقدية عندما يسبر كنه النص، ويفك مغاليقه.

ولا يعتبر النص حكرا على المؤلف وحده، لأنه إذا خرج من بين يديه أصبح ملكا للقارئ، والأخير له الحق في تفكيك رموزه بالطريقة التي يراها أكثر انسجاما مع بنيته اللغوية، وطاقاته الإبداعية المخزونة.

والنصوص الجاهلية من النصوص الخصبة التي تظل تدغدغ مشاعر النقاد والقراء حتى وقتنا هذا، وتغريهم بجاذبيتها – وإن قلَّ عشاقها – فهي مكتنزة بالطاقات الإبداعية، والأدوات الجمالية التي تغذي القارئ بالخيال الجامح، واللذة الشعورية الفياضة، لذلك وجدت كثيرا من كبار النقاد[1] يعكفون على دراسة النص الجاهلي بطريقة حداثية تعكس جماليات فيه كانت تستشعر ولا ترى، فأبرزوها بصورة استأثرت بنفوس المتلقين وإعجابهم.

وأجدني كلما قرأت نصا جاهليا، وهضمت معانيه، أشعر بأني أطير عبر الزمن لأعيش وجدان النص، وأطَوِّف في صحراء الجزيرة مرتحلا بين مفازاتها، متنقلا في أغوار ماضيها السحيق، فأشارك الشعراء رحلاتهم، وحياتهم ومشاعرهم.

ومما استفزني لدراسة نص جاهلي، عزوف كثير من طلاب الدراسات العليا عن دراسة أدبنا الجاهلي إما لصعوبة مادته ونصوصه، أو رغبة في سرعة الإنجاز وسهولة البحث، لذلك آثرت أن أغامر وأخوض لجج النص الجاهلي،رغم مشاقِّ هذا المسلك، وقد وجدت في ديوان بشر بن أبي خازم الأسدي[2] منارة أنطلق منها لدراسة

---

1 أمثال الدكتور / صلاح فضل، والدكتور / محمد عبد المطلب، والدكتور / مصطفى ناصف....وغيرهم كثير.

2 هو بشر بن أبي خازم –وأبو خازم اسمه عمرو - الأسدي، يرتد أصله إلى أسد بن خزيمة بن مدركة بن مضر بن نزار،وهو شاعر جاهلي، وبنو أسد فيهم شعراء كبار، أشهرهم في الجاهلية : عبيد بن الأبرص، وبشر بن أبي خازم .

نص جاهلي قديم، حيث وجدته مشبعا بالدلالات المتعددة، والجماليات الفريدة التـــي تأسر لب القارئ وتزيده إمتاعا.

واخترت المنهج الأسلوبي في تناول ديوان بشر لأبعثه من جديد، ولأعيده إلى شاشة النقد والتحليل بشكل طازج وجديد مرة أخرى، وكانت الفكرة أن أتناول نصا قديما بمنهج نقدي حديث، فالأسلوبية تنظر في النص الأدبي ككيانٍ مستقل تُبرز مـــا فيه من ظواهر أسلوبية، وقيم تعبيرية وجمالية بعيدا عن الانطباعية السريعة، وذاتية المواقف، فتقوم بعملية اختيار وانتقاء للظواهر الأسلوبية التي تكمن في بنية النص، والتي تلعب دورا هاما في تشكيل أسلوب المؤلف، ثم تقـــوم بوصـــفها وتحليلهـــا، ومعرفة وظيفتها داخل العمل، وكيف استطاع المؤلف أن يحقق لها هذه الوظيفة، من أجل الوقوف على النظام الكلي الذي يحكم بنيته، فالدراسات الأسلوبية إبحار في عالم

عاش بشر في وقت قريب من ظهور الإسلام، قال الجاحظ : وبشر بن أبي خازم قد أدرك الفِجار، والنبي – صلى الله عليه وسلم – شهد الفِجار .

وكان بشر شاعرا فارسا، خاض غمار المعارك مع قومه، واشترك في يومي النسار والجفار، وهي من أيام العرب المشهورة التي ورد ذكرها في ديوان بشر، حيث انتصر بنو أسد قوم بشر، وأحلافهم من ضبة وطيئ وغطفان على بني عامر وأحلافها من بني سعد بن تميم، ولقد كان لهاتين المعركتين نصيب الأسد في ديوان بشر وشعره .

وقد وقع بشر في أسر أوس بن حارثة الطائي بعد أن هجاه بشر لقاء مئات من الإبل، وقد أوشك على الموت لولا شفاعة سعدى بنت حصن أم أوس، حيث أطلقته وأوصت ابنها أن يعطيه من المال حتى أغناه، فحلف بشر ألا يمدح أحدا غير أوس حتى يموت .

وظل بشر يغزو ويقاتل، حتى قتل على يد غلام يدعى ذا العنق، وكان شجاعا، قتله بسهم أصاب قلبه، فرثى نفسه بعد أن عفا عنه :

فمن يك سائلا عن بيت بشر — فإن لـــه بجـــنب الرده بابا
ثوى في ملحـــد لا بد منه — كفى بالمـــوت نأيا واغترابا
رهين بلى وكل فتى سيبلى — فأذري الدمع وانتحبي انتحـــابا

ويعتبر بشر من فحول الشعراء الجاهليين بعد طبقة أصحاب المعلقات، وضعه ابن سلام في الطبقة الثانية مع أوس بن حجر، وكعب بن زهير، والحطيئة، قال أبو عمرو بن العلاء : فحلان من فحول الجاهلية كانا يقويان، بشر بن أبي خازم، والنابغة الذبياني، وهذا التصريح يدل على المكانة التي حازها بشر بين الشعراء الجاهليين، كما علق على قصيدته التي مطلعها :

أحقٌ ما رأيت أم احتلام — أم الأهوال إذ صحبي نيام

" ليس للعرب قصيدة على هذا الروي أجود منها، وهي التي ألحقت بشرا بالفحول" وهذا تأكيد آخر على مكانة هذا الشاعر .
وقد افتخر الفرزدق على جرير بأنه أخذ الشعر عن الفحول، ومنهم بشر عندما قال :

والجعفري وكان بشر قبله — لي من قصائده الكتاب المجمل

وقال الأصمعي: سألت بشارا عن أشعر الناس، فقال : أجمع أهل البصرة على امرئ القيس، وطرفة، وأهل الكوفة على بشر بن أبي خازم، والأعشى .

ويكفيه أن كثيرا من قصائده قد اختيرت في كثير من كتب الأدب المشهورة مثل: المفضليَّات، وجمهرة أشعار العرب، وقد اختار له محمد بن المبارك صاحب (منتهى الطلب من أشعار العرب) تسع قصائد في كتابه مما يؤيد فحولة شاعرنا، وارتفاع مكانته بين شعراء الجاهلية .

النص للوقوف على تميز مبدعه، وتفرده في الأداء عن وعي واختيار، كما أنها تمتلك القدرة على إبراز الدلالات المختلفة التي يشحن بها المبدع خطابه، كما وتتعامل مع النص الأدبي ككل شامل تنسج سماته في وشاح متماسك.

ولكي أحقق الأهداف السابقة، قسمت الدراسة إلى أربعة فصول وخاتمة على النحو التالي:

الفصل الأول: الحقول الدلالية

وتناولت فيه من خلال الدراسة الاستقرائية والإحصائية عدة حقول هي:

الحياة والموت: وتناولت فيه فلسفة بشر ونظرته لجدلية الحياة والموت، والتي جعلها خوفاً دائماً من ترقب الموت، دون أن يمنعه ذلك من التمتع في كل لحظة متبقية من حياته.

ويأتي **حقل الصراع** مكملا لحقل الحياة والموت، وتناولت فيه الصراع بشقيه: الإنساني والحيواني، حيث كانت غالب مادته الشعرية لتصوير ذلك الصراع الإنساني بين قبيلة بني أسد وبين القبائل المعادية خاصة قبيلتي عامر وتميم، أو الصراع الشخصي بين بشر وأوس بن حارثة، أما الصراع الحيواني فاستخدمه لتعميق مفهوم الموت والحياة من خلال الصراع بين الكلاب والثور الوحشي، حيث جسد من خلاله رغبته في انتصار الحياة على الخوف والمجهول.

أما **حقل الألوان** فتناولت فيه الألوان الواردة في شعر بشر ودلالاتها، وتأثيراتها المختلفة مثل اللون الأبيض والأسود والأخضر...الخ، وكذلك الألوان المختلطة، وما تحمله من دلالات على القوة والحب والكرم... وغيرها.

أما الحقل الأخير فكان حول **المرأة**، وقد عرضت فيه لدور المرأة في حياة بشر،حيث كانت مجرد أداة فنية يبدأ بها بعض قصائده، ولم تكن تمثل عنوانا مهما من مجريات حياته كما عند امرئ القيس أو عنترة.

وتناولت في **الفصل الثاني**: **الصورة الشعرية**، حيث تحدثت في المبحث الأول منه عن أهم مصادر الصورة الشعرية عنده، والتي تمثلت في: **التجربة الذاتية** التي استمدها من حربي النسار والجفار اللتين خاضهما قومه، وجعل جُلَّ مادته الشعرية حولهما، وكذلك كان لطبيعة العلاقة مع أوس بن حارثة من حيث

التنافر ثم التجاذب أثر في تكوين صورته الشعرية، حيث هجاه في خمس قصائد ثم مدحه في خمس مقابلها.

أما المصدر الآخر فكان (**الطبيعة والبيئة الاجتماعية**)، وتحدثت فيه عن الحياة الصحراوية التي عاشها الشاعر، والمعتقدات الدينية التي أحاطت به سواء ما كان يؤمن بها أم ما كان يراها ولا يؤمن بها كالنصرانية، وشغلت الرحلات الصحراوية جزءا ليس بالهين من صوره،منطلقا منها نحو وصف ناقته وعرض صوره الخيالية، كما كان للصورة الواقعية نصيب مهم في تكوين تلك الصور.

وتحدثت في المبحث الثاني عن **أشكال الصورة الشعرية** عند بشر، وكانت كالتالي:

١. **الصورة الممتدة**: التي يأخذ التشبيه فيها مأخذ الحكاية وما يدور فيها من أحداث، ويدور غالبها حول تشبيه الناقة بالثور الوحشي وانتصاره على كلاب الصيد في معركته القاسية.
٢. **الصورة الشعاعية**: والتي تنطلق من بؤرتها المركزية صفات وتشبيهات للشيء المشبّه، كالأشعة الخارجة من مصدرٍ ضوئي، ودارت معظمها حول وصف الناقة أو المعشوقة أو الخيل.
٣. **الصورة العنقودية**: وتجمع ما بين الصورتين السابقتين.
٤. **التشبيه**: وتحدثت عن نوعيه: التشبيه المركب والتشبيه المفرد.
٥. **الاستعارة**: وتناولت أنواعها: التصريحية والمكنية، وما تحويه من أنواع مختلفة كالاستعارة الفعلية أو الاسمية أو الفاعلية أو المفعولية...الخ بالإضافة إلى الاستعارة التمثيلية.

وتناولت في الفصل الثالث من هذه الدراسة **البنية التركيبية** في ديوان بشر، وتحدثت فيها عن:

١. **التناص**: حيث بينت فيه صور تأثر بشر بما سبق من النصوص الشعرية والنثرية، وكيفية استخدامه لها، كما أوضحت في بعض المواضع تأثير النصوص البشرية على من جاء بعده.

٢. **التقديم والتأخير**: واستعرضت فيه أشكال التقديم والتأخير في أسلوب بشر، ودلالات هذا التقديم والتأخير، وتأثيراته على الأفكار المطروحة من الشاعر.

الحذف: وبينت فيه أهم المواضع التي شكلت ظاهرة الحذف فيها اختيارا بإرادة الشاعر، ولا أزعم أني قد تناولت البنية التركيبية في مجملها،وإنما أهم الظواهر التركيبية التي شكلت ظواهر أسلوبية واضحة في شعر بشر.

أما الفصل الرابع والأخير فتناولت فيه **البنية الإيقاعية**، وكانت كما يلي:

أولا: **الموسيقى الخارجية** في شعر بشر: ودرستها من ثلاثة جوانب،هي:

الأوزان: وتحدثت فيه عن الأبحر المستخدمة عند بشر، وعلاقة هذه الأوزان بالموضوعات التي طرقها بشر في شعره، حيث لم أجد عند بشر ما يؤيد فكرة ربط موضوع ما بوزن محدد.

والجانب الثاني تطرقت فيه لموضوع **الزحافات والعلل**، فاستقرأت الزحافات والعلل التي دخلت شعر بشر مكتفيا بالبيت الأول من كل قصيدة، وبينت أهم الزحافات التي وردت بكثرة في شعره، والتي- بطبيعة الحال- لم تشكل تغييرا في البنية الموسيقية في الوزن الأصلي.

أما الجانب الأخير في الموسيقى الخارجية فاستعرضت فيه **القافية**، وتناولت فيها أحرف الروي المستخدمة، ودلالاتها الصوتية، ومدى ارتباطها بالموضوعات المتناولة في القصائد.

ثانيا: **الموسيقى الداخلية**: وتناولت فيها أهم الأدوات التي شكلت الموسيقى الداخلية في شعر بشر، وهي:

التكرار: ووجدته يتمثل في:

- **التكرار الحرفي**: حيث أشرت فيه لتكرار بعض الأحرف المختلفة، والتأثير الصوتي الناتج عن هذا التكرار.
- **التكرار الكلمي**: وقسمته إلى:

١. **تكرار الجذر**: ودرست فيه الكلمات ذات الجذر الواحد والتي اختلفت صياغتها، ومدى تأثيرها الموسيقي.

٢. **تكرار الكلمة**: بينت فيه الكلمات ذوات الحروف المتماثلة، وأثر هذا التماثل دلاليا وموسيقيا.

- **التكرار الجُمَلي**: وتحدثت فيه عن الجمل التي كررها في كلامه، ودلالة ذلك التكرار مع ما أحدثه من تأثير موسيقي داخلي.
- كما تناولت تكرار **الصيغة الصرفية**، وما فيها من تكرار لنسق صوتي ثابت في الكلام، وأهميته للموسيقى الداخلية كتكرار اسم الفاعل أو اسم المفعول.
- وتحدثت عن **التماثل الحركي**، وما تحدثه الحركات والتنوين من نبرة موسيقية تضفي جمالا في الموسيقى الداخلية، وعلاقة بعض الحركات بأنواعٍ من التنوين.
- وأخيرا أبرزت **التقسيم الموسيقي** في شعر بشر، وأوضحت أهميته في خدمة الموسيقي الداخلية.

وبعد... فهذا جهد المقل،وأسأل الله أن يسهم هذا البحث ولو بالنزر اليسير في خدمة المجال النقدي والأدبي، وما استطعت ذلك إلا بتوفيق من الله أولا، ثم بجهد وصبر أستاذي الدكتور محمد صلاح أبو حميدة معي ثانيا، فإن أحسنت فبها ونعمت، وما توفيقي إلا بالله، وإن قصرت فمن نفسي، وما تم الكمال إلا لكتاب الله عز وجل.

وآخر دعوانا أن الحمد لله رب العالمين

الباحث

سامي حماد الهمص

الفصـــــل الأول

الحقــول الدلاليـــــة

الموت والحياة

الصراع

الألوان

المرأة

تمهيد:

اهتمت الدراسات القديمة والحديثة بالمعجم اللغوي من حيث التركيب والدلالة، وخصت الدراسات النقدية الحديثة المعجم اللغوي باهتمام خاص " لأن المعجم هو لحمة أي نص أدبي وسداه، ويمثل المخزون اللغوي الكامن في حافظة المبدع"[1] وإن قدرة الشاعر على اختيار الكلمات المناسبة التي تعبر عن فكرته التي يود عرضها للمتلقي، تساهم في رفع الشاعر أو خفضه، وتقدير حظه من الفن والشاعرية، والحكم له أو عليه في هذا الفن.

كما أنَّ فهم ما يدور بخلد الشاعر، والتعمق في أعماق ذاته لا يمكن الوصول إليه إلا بالنفاذ إلى مخزونه المعجمي، حيث "إن التدقيق في خواص المعجم اللغوي عند الشاعر يكشف لنا عن كثير من اتجاه حركة المعنى داخل الأبيات، كما يكشف عنها داخل المحور الذي تدور فيه، وفي نفس الوقت يقودنا إلى اتصال المعنى بالعناصر التي تحيط بالشاعر على اختلافها، سواء في ذلك العناصر المادية التي تقع تحت الحواس أو العناصر المعنوية التي يدركها الإنسان ولا يراها، فموقف الشاعر من كل هذه الأمور يكشف عن موقفه إزاء العالم، وانعكاس الموقف على رؤيته الشعرية "[2].

تقوم نظرية الحقول الدلالية على أساس تصنيف الألفاظ التي ترتبط فيما بينها ارتباطاً دلالياً إلى مجموعات مختلفة، لتتمكن من وصفها وتحليلها، " فوضع اللفظ في مجاله الدلالي الخاص يفيد في النظر إليه بين جيرانه، مرتبطاً بهم ومتمايزاً عنهم في آن معاً ".[3]

وعليه قمت بتحديد أهم الحقول الدلالية التي دار حولها البنيان الشعري عند بشر، مستعينا بالمعجم اللغوي المتردد لكل حقل فكانت: حقل الموت والحياة، وحقل الصراع، وحقل الألوان، وحقل المرأة.

---

1 الخطاب الشعري عند محمود درويش – دراسة أسلوبية، د/ محمد صلاح زكي أبو حميدة، مطبعة مقداد، غزة، الطبعة الأولى ١٤٢١هـ-٢٠٠٠م: ٦١

2 قراءة ثانية في شعر امرئ القيس، د/ محمد عبد المطلب، طبعة ١٩٨٦م: ٢٩٩

3 نظرات في إيقاع المعلقات – محمود العزامي - .الإيقاع والحقول الدلالية - الإنترنت

حقل الموت والحياة:

سيطرت فكرة الموت على فلسفة وأفكار الشعراء الجاهليين، فربطوا كل تفكيرهم ومعتقداتهم وسلوكياتهم بهذه الفكرة، " لقد وقف الجاهلي عند الموت، وفكر فيه وتأمله، وانتهى إلى أن الموت حقيقة محتومة، وَمَشْرعٌ لابد من وروده، طال العمر أم قصر، كما أن الموت انقطاع لهذه السلسلة المتصلة من الأيام والليالي التي تسمى الحياة "[1]، ومن الغريب أن يقرر الدكتور مصطفى الشوري أن الجاهلي: انتهى إلى أن الموت حقيقة محتومة، وَمَشْرعٌ لابد من وروده، فهذه الحقيقة يعرفها البشر جميعا فضلا عن الجاهلي، لكن الحكماء والفلاسفة والشعراء درسوها من منظورات مختلفة، وقد وقف أمامه الشعراء مذهولين عاجزين عن فهم أسراره، وذلك لما تمتعوا به من نظرات تأملية تستبطن كنه الأشياء أكثر من غيرهم، وما افتتاح الشعراء الجاهليين قصائدهم بذكر الأطلال، إلا لذلك الموقف الرهيب الذي يتسلل بخفة إلى داخل كيان الشاعر الذي يحس بمآله وحتمية فنائه كلما نظر إلى الطلل البالي، وكيف لا ؟! وهو صاحب الحس المرهف، والنفس المستشرفة للحدث قبل وقوعه،" فالعربي يتوقع الموت في كل لحظة، والمجابهة بينه وبين الموت في كل زمان ومكان، والردى يعنُّ له دائما، ويدنو منه أينما ذهب، ومن هنا كان يتأزم الموقف النفسي، ويتوتر الإحساس – عادةً – فيكون العربي مهتاجا ثائرا عنيفا، ميالا للمباغتة والضيم"[2].

وربما العلاقة الجدلية بين الموت والحياة جعلت الشاعر الجاهلي يرى الحياة مرادفا للموت، والموت مرادفا للحياة، حيث إنَّ كل لحظة في حياة الجاهلي تحمل في طياتها الموت الزؤام، ولحظات الموت المنتهية تحمل حياة جديدة، إنها دائرة لا بداية لها ولا نهاية،وعليه فقد نظر الشعراء الجاهليون إلى جدلية الموت والحياة نظرتين:

---

1 شعر الرثاء في العصر الجاهلي (دراسة فنية) _ د/ مصطفى عبد الشافي الشوري _ الشركة المصرية العالمية للنشر _ لونجمان - ط١ ١٩٩٥م: ١٤

2 عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى _ د/ عباس بيومي عجلان _ مؤسسة شباب الجامعة - ط ١٩٨٥: ٣٥٠ _ ٣٥١.

النظرة الأولى: نظرة الاستسلام والخضوع للقدر وللدهر، حيث يقول بشر بن أبي خازم:

وكلُّ نفسِ امرئٍ وإنْ سَلِمَتْ يوماً سَتَحْسُو لِمِيتَةٍ جُرَعَا [1]

فهذا الموت " عصي على المعرفة، ترقد فيه أسرار جليلة، فلا غرابة أن يحار الشاعر الجاهلي في أمره هذه الحيرة القاسية التي تنتهي به إلى العجز والاستسلام " [2]

النظرة الثانية: نظرة التمرد واستغلال كل لحظة في الحياة، لأن الموت لابد أن ينزل بهم، فلِمَ لا يستمتع الإنسان بحياته حتى آخر لحظة، كما فعل طرفة بن العبد، وامرؤ القيس حيث أحبَّا الحياة من أعماقهما، وتفانيا في خدمة ذواتيهما حتى انتهى بهم الأجل وهم كذلك ، "وبذلك أصبحت النتيجة الحتمية لهذا كله أن يستنفد الإنسان كل طاقته، وأن يستغلها من أجل البقاء، فلن يبلغ الإنسان من الخلود إلا بقدر ما يحقق في هذه الحياة من أمجاد، وما يبلغ فيها من بطولات، وما يظفر به من متاع " [٣] ، " ومن ثم سادت لدى العرب القدماء هذه القوة الحيوية أو سمها إذا شئت قوة الحياة التي أملت إرادتها على الجسد والفكر على السواء، ووجهت حياة هؤلاء القوم نحو تحدي الطبيعة بإرادة قوية، وبعزم وبطولة، إرادة لا تعرف الضعف، ولا تستسلم للهزيمة، إرادة تقاوم وتقاوم حتى الموت "[٤].

وباستقصاء المفردات الدالَّة على الموت في ديوان بشر، نجد أن هذه المفردات لا تشكل حيزا كبيرا فقصائد الرثاء ثلاث فقط من ست وأربعين قصيدة وقطعة ونتفة في الديوان، منها اثنتان في رثاء " سمير " [*] وواحدة رثى بها الشاعر نفسه وهو يجود بأنفاسه الأخيرة.

أمّا ما يثري مفردات الموت في الديوان فهي المقدمات الطللية والتي شكلت لغزا محيرا عند دارسي الأدب الجاهلي.

---

[1] ديوان بشر بن أبي حازم _ تحقيق د/ عزّة حسن – دار الشرق العربي – ط ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م : ١٤٨

2 شعرنا القديم والنقد الحديث، د/ وهب أحمد رومية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط ١٩٩٦م: ٢٧٨

٣- النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية – د/ محمد زكي العشماوي– دار النهضة العربية- ط١٩٨٠: ٢٣٤

٤- المصدر السابق:٢٣٢

* سمير أخو بشر بن أبي خازم قتله شراحيل بن الأصهب، الديوان:١٤٧

وتنحصر مفردات الموت في المفردات التالية: (بانوا – ارتحال – ظعنوا – أدبروا – شطت – عفت – مقفرات – باب (قبر)- ثوى – ملحد- الموت – بلى- ميتة- أهلك- خلاء – بين- المنايا- يباب- أبليت – الموت- النوى- أموت - أقبرا - فاقدا - مَرْمَس - عفا - أبكتني – نوحا- بان- مأتم – جزعا- اندباه- رماه الزمان- اتضعا - تهدم - القبور - أودى - خلاء - قفارا - بكاؤك - فات - مضى - زوال - بال – قضى- النائبات- أبكى - بلاها).

كما نلاحظ فمفردات الموت قليلة في ديوان بشر، مما يدلل على عدم اكتراث الشاعر بالموت، وربما مرد ذلك إلى كثرة الحروب، وقسوة الصحراء، فالعربي أصبح يرى الموت شيئا عاديا في حياته، فكل يوم موت، وكل يوم فراق، فلا يهز الموت المشاعر إلا عند فقد حبيب أو صديق قريب إلى القلب، كما في رثاء بشر لأخيه سمير.

وتتمحور الظاهرة الموتية عند بشر في محورين:

١. الاستسلام المطلق للموت.

٢. الهروب من المصير المحتوم.

أولاً: الاستسلام المطلق للموت:

لا يعتبر بشر بدعا من الشعراء الجاهليين في نظرته للحياة والموت، فالموت في نظره قوة مسيطرة لا تجاريها قوة، بل لا تقف أمامها قوة، وما على الإنسان إلا أن يذعن صاغرا مستسلما لمصيره، إلى حيث تقاذفه أمواج المصير المرعب بلا رحمة ولا شفقة، ففي رثائه لأخيه (سُمير)، وفي رثائه لنفسه يتجلى هذا الاستسلام بصورة لا تدع مجالا للشك في هذا الأمر، إذ يقول:

أمسى سمير قد بان فانقطعا	**يا لهف نفسي لبينِهِ جَزَعَا**
قوما فنوحا في مأتمٍ صحِلٍ	**على سُمَير النَّدَى ولا تَدَعا**
ثم اندباه لكلِّ مكْرُمةٍ	**لا مُسْنداً عاجزاً ولا وَرَعَا**
كان لنا باذخاً نلوذُ بهِ	**أمسى رماهُ الزمانُ فاتَّضَعَا** [1]

1- ديوان بشر بن أبي حازم _ تحقيق د/ عزّة حسن :١٤٧.

صحِلٍ: حاد الصوت، النَّدَى:الكرم والسخاء، مُسْنداً: دعيًّا، وَرَعَا: ضعيفا وجبانا، باذخاً: عاليا عظيما، فاتَّضَعَا: تهدم وتدمر.

بدأت الأبيات بالفعل الماضي (أمسى) لتوحي بالانقطاع المنتهي عن الحياة مع ما تثيره كلمة (أمسى) من فزع داخلي من تهاويل المساء، ورهبة الليل، وكأن هناك تلازماً بين الرعب والليل.

ونلاحظ تدفق وتتابع الأفعال الماضية (أمسى – بان – انقطعـا) – بسرعة متناهية لإظهار مدى هول الصدمة على النفس، واستخدام حرف العطف الفاء يلقي بدلالة واضحة على السرعة التي تم فيها البين والانقطاع، مما لا يعطي فرصة للتراجع عن الفعل وحدوثه.

ويبدأ البيت بالفعل الناسخ (أمسى) وينتهي بالاسم (جزعـاً)، ليحيط البيت بسوار من الفزع والجزع والرعب والحسرة، ثم ينتقل الشاعر من البداية الاسمية إلى البداية الفعلية في البيت الثاني وكأنه يشعر بالسكون والصمت في البداية الاسمية،أما البداية الفعلية فتمور فيها الحركة التي يظهر أوارها بعد الصدمة التي أعقبها الصمت المطبق، وكأن الصمت لا يفي سمير حقه فلا بد أن تنطلق الحناجر، وتعلن الدنيا موت (الندى)، فجاء فعل الأمر (قوما) ليفي بهذه المهمة، ويعزز الشاعر هذا الطلب بالفعل (نوحا)، ويستخدم (المأتم الصحل) ليزيد ارتفاع الصوت ولتهتز الأرجاء بتلك الأصوات، ثم تكون نهاية البيت بالفعل (تدعا) الذي يؤكد التواصل وعدم الراحة والانقطاع، لتستمر ثورة الضجيج والصياح لتنذر، وتُعلِم العالم بفقد عظيم كريم المحتد، وهذا حق لمن كان بمكانة (سُمير).

وتبدأ حلقة جديدة في البيت الثاني بالفعل الماضي (قومـا) وتنتهي بالفعل المضارع (لا تدعا) المنفي بأداة النهي (لا)، وكأن فعل الأمر شرارة الاشتعال التي تعلي صوت الصراخ على سمير، وحتى يضمن الشاعر استمرارية النواح والمأتم الصحل ينتهي البيت الشعري بالفعل المضارع (لا تدعا) ناهياً فيه عن عدم ترك الصياح والنواح.

ولأن البيت الثاني لم يفِ بحاجة الشاعر عطفه على البيت الثالث بحرف العطف (ثمَّ) ليستمر فعل الأمر (أندباه) متعاطياً مع متطلبات الحزن المعلن في البيت الثاني، ويستخدم الشاعر المثنى في أفعاله، وكأن ألف التثنية تعطيه امتداداً صوتياً يتناسب مع حاجته إلى رفع الصوت بالنواح والندب والعويل (قومـا – نوحـا – لا

تدعا – اندباه)، وحتى قافية الأبيات تنتهي بالألف والهاء لتشعر بالحرقة والألم الذي يخرج من جوف الصدر الملتهب، وينتهي البيت الثالث بالنفي المكرر (لا مسنداً)، (ولا ورعا) وكأنه يثير الانتباه بهذه الصفات الممقوتة، فيأتي نفيها ليزيل تلك الوحشة عنها مشعراً بأنها صفة سلبية لا يمكن أن تتفق مع إيجابية سُمير الاجتماعية والقبلية.

أما البيت الرابع فيظهر مدى الاستسلام لقضية الموت فلا مدافعة ولا تحدٍ، فالموت يَرْمي، وعَبَّر عن الموت بالزمان ليظهر مدى الهيمنة التي يفرضها الموت (الزمان) على الناس والبشر في شخص سُمَير.

سمير يعني البناء ⟸ الزمان الموت يعني الهدم والتصدع.

سمير يعني التماسك ⟸ الزمان الموت يعني التفرق.

إنها علاقة اللا التقاء بين الأمر والنقيض، علاقة يظهر للوهلة الأولى فيها أن النصر حليف الإنسان، لكن تظهر في النهاية تلك القوة المخيفة المسيطرة في شخص الزمان (الموت) لتعلي راية نصرها، وتثبت أنها الأقوى فلا مجال للمقاومة، بل الاستسلام والاستسلام المطلق لتلك القوة الخفية التي تظهر بلا مقدمات، فتسلب الفرحة، وتسقطها من قمة مجدها وكبريائها ، ويعزز هذا الرضوخ قوله:

أَوْدَى فلا تنفعُ الإِشَاحَــــةُ مِنْ أَمرٍ لِمَنْ قَد يُحاوِلُ البِدَعَا [1]

فهنا قمة السلبية، فالموت قد أودى وهي سلبيةٌ في التصدي لهذا الأمر الجلل، سلبية في تيئيس كل من يحاول أن يفعل شيئاً حيال هذا الأمر.

واستخدام قد + الفعل المضارع (يحاول) يكثف من روح التيئيس بالتشكيك في جدوى أي محاولة ضد الموت، فالاستسلام هو الإيجابية الواضحة حيال هذا الأمر.

وتبرز ظاهرة الأفعال الماضية والمضارعة والأمرية في الأبيات:

فالأفعال الماضية: أمسى – بان – انقطعا – كان – رماه – فاتضعا – أودى.

الأفعال المضارعة: تدعا – نلوذ – تنفع – يحاول.

الأمر: قوما – نوحا – اندباه.

1 ديوان بشر:١٤٩، أَوْدَى: هلك، الإِشَاحَــــةُ: الحذر والخوف: البِدَعَا: فعل أمر جديد

نلاحظ التفوق الواضح للأفعال الماضية التي تنهي حياة مشرقة وصفحة جليلة من حياة "سُمير"، في حين تقل أفعال الأمر، وكأن الشاعر يحمل إمارات اليأس من جدوى هذه الأفعال وإنما يفعلها حتى لا يلام على تقصيره، فلا أهمية لتلك الأفعال الأمرية ما دام الموت قد قضى أمره من "سُمير".

أما الأفعال المضارعة فهي تحاول التخفيف من شدة المصاب من خلال الاستمرار في الأداء لعل ذلك يجدي بعض النفع حيال أمرٍ لا يساورُ الشاعر فيه الشك بأنه مغلوبٌ على أمره فيه.

ويظهر الاستسلام لمشيئة القدر جلياً واضحاً حينما يرثى بشرٌ نفسه:

فَرَجِّي الخيرَ وانتَظِري إيَابِي	**إذا ما القَارِظُ العَنْزِيُّ آبَا**
ثوَى في مُلْحَدٍ لا بدَّ مِنْهُ	**كَفَى بالموتِ نَأْيَاً واغْتِرَابَا**
رَهِينُ بِلىً، وكلُّ فَتىً سَيَبْلَى	**فَأَذْرِي الدَّمْعَ وانْتَحِبِي انْتِحَابَا**
مَضَى قَصْدَ السَّبِيلِ، وَكلُّ حَيٍّ	**إِذَا يُدْعَى لِمِيتَتِهِ أَجَابَا[1]**

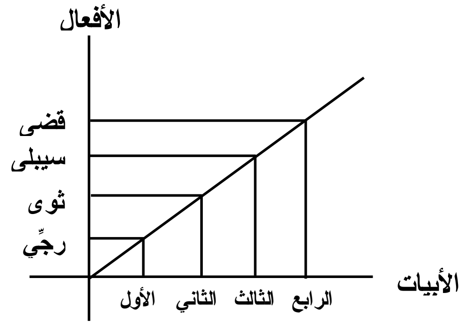
يبدأ البيت الأول بفعل الأمر (رجِّي) الذي يحمل صفة الأمل والرجاء، لكن بشراً جعله يحمل معاني اليأس والقنوط عندما جعله جواباً للشرط مرتبطاً بعودة القارظ العنزي الذي ذهب ولم يعد، فارتباط المصير بين بشر والقارظ العنزي جعل الأمل في عودة بشرٍ للحياة أمراً مستحيلا، فهذا التناقض العميق في الدلالة زاد من كثافة اليأس وتجسيده وانتصاره على الأمل والرجاء.

بدأ البيت الثاني بالفعل (ثوى) الذي يحمل علامات النهاية، كما أن استخدام التركيب (لا بد منه) إمعانٌ في إظهار مدى اليأس والاستسلام الذي سيطر على بشر.

وفي البيت الثالث تتعزز قناعات الشاعر بالنهاية وبعدم جدوى الرجاء، ففي المعركة ما بين اليأس والرجاء يحسمها بشر بقوله: (فكل فتى سيبلى)

أما في البيت الرابع فالمعالم واضحة ومنيرة، والطريق مرسوم لا مجال فيه للتيه، فالحركة في الفعل (مضى) يعززها الصوت في الأفعال (دُعي – أجابا) لتنتهي هذه المأساة المتحركة بالنصر للآخر (الموت) على (الأنا) حب الحياة.

1) الديوان: ٧٤ - ٧٥، القَارِظُ: الذي يجني القرظ وهو شجر يدبغ بورقه وثمره، العَنْزِيُّ:رجل من عنزة خرج لجني القرظ لكنه لم يعد، آبَا: عاد، ثوَى:دفن، مُلْحَدٍ: قبر، نَأْيَاً: بعدا، رَهِينُ: أسير، بِلىً: موت.



عند ملاحظة الرسم البياني للأبيات والأفعال نلاحظ ارتفاع المنحنى البياني لصالح أفعال اليأس والاستسلام والقنوط،فمع ازدياد النفس الشعري عند بشر نجد أن آهاته ترتفع لازدياد إحساسه بالفراق، وانتصار اليقين بالموت على الرجاء والأمل، لذلك أنهي الأبيات بالفعل (قضى) حتى قبل أن يُسلم الروح، وبذلك تتحقق أعلى مستويات الاستسلام للموت عند بشر، ليعلن رفع الراية البيضاء أمام الموت القاهر.

ثانيا: الهروب من المصير المحتوم

لا يعني التسليم بالقدر نهاية الأمور بالنسبة لبشر، فهذا الإحساس يشكل لديه تحدياً وإصرارا على التمتع بكل مظاهر المتعة المتوفرة، لأنَّ إحساسه بالموت في كل لحظة، خلق لديه دافعية نحو استغلال كلِّ لحظة من لحظات الحياة المتوفرة والباقية لديه، " والسبب بسيط، هو أن الشاعر نفسه يمتلكه إحساس بأنه لا يعرف شيئاً، فكلُّ ما يراه هو أن الزمن يعدو، وأنَّ العمر يعدو معه، فينبغي أن ينهل من الشباب قبل أن يداهمه المستقبل بالهموم"[1]، فالشاعر يحاول أن يستشرف الغد من خلال الظلال التي يرخيها الحاضر على بني الإنسان، فيحاول أن يهرب من غده نحو حاضره، لأن حياته حاضره فقط، وهو لا يدري كيف يكون مستقبله، فالغد غيب، والغيب مجهول، والمجهول آتٍ لا محالة.

بشر يعيش حاضره، بما توفره لديه من متع وملاذ لا يتركها، وهو يتلف قديمه وجديدة من الأموال بسببها، وهو يخبرنا كيف يتناسى الموت عندما يقول:

1- الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام _ عبد الله الصانع _ دار الشئون الثقافية العامة: ٣٥

وَعِشتُ وَقَد أُفني طَريفي وَتالِدي ... قَتيلَ ثَلاثٍ بَينَهُنَّ أُصَرَّعُ
فَإِنَّ سِقاطَ الخَمرِ كانَت خَبالَهُ ... قَديماً فَلوموا شارِبَ الخَمرِ أَو دَعوا
وَحُبُّ القِداحِ لا يَزالُ مُنادِياً ... إِلَيها وَإِن كانَت بِلَيلٍ تَقَعقَعُ
نِغاءُ الحِسانِ المُرشِقاتِ كَأَنَّها ... جَآذِرُ مِن بَينِ الخُدورِ تَطَلَّعُ[1]

والفعل عشت يُلقي بظلاله المتحوِّلة، وهو إن دلّ على الماضي فإنه يرسم صورة الحاضر الذي كان يعيشه بشر.

وصورة الموت والقتل لا تفارق مخيلته حتى في قمة لحظات متعته فهو (قتيل المتعة) ويفضل أن يقتل في متعةٍ لا أن يقتل في مجهول لا يدرى ما هو، والفعل المضارع (أصرّعَ) تحمل معني الاستمرارية، فالقتل والموت يسيطران على وجدانه حتى في لحظات هروبه نحو المتعة والنسيان.

ونلاحظ تتابع الأفعال المضارعة لتظهر مدى سيطرة الحاضر على تفكير الشاعر (أفني – أصرّع – لا يزال – تقعقع – تطلَّعُ)، ومعلوم أن الأفعال المضارعة تضفي صفة الاستمرارية.

حديث بشر عن متع الحياة حديث ليس بالطويل ولا المهم، وإنما يتحدث عنه بصورة عابرة، إمَّا لأن المتعة في حياته كانت قليلة، أو لأنه إنسان عرف المسئولية منذ يفوعته، فلم تلتق المسئولية مع اللهو، حيث يقول:

نَزَعْتُ بأَسْبَابِ الأُمورِ وقَدْ بدا ... لذي اللُّب منها أيُّ أَمْرَيْه أصْوَبُ[2]

والذي نستشفُّه من شعر بشر أن حياته كانت حياة جادّة وأن شعره يفضح جدِّيته فلا همَّ له سوى قبيلته وحروبها وفخرها، لذلك أخذت هذه المعارك جلَّ ديوانه، وما كانت صورة المتعة واللهو في مقدمات بعض قصائده، وليس في كلها، لتظهره من الذين آثروا العبث، لأنه سرعان ما ينتقل من الحديث عن متعته الحسية لينقلنا نقلة سريعة إلى مشاهد الحروب أو الغزو أو الهجاء أو الرحلة الصعبة التي خاضها، مما يعطي انطباعا بأن مقدماته الغزلية ليست إلا نوعا من التقليد الفني المتبع في العصر الجاهلي.

1- الديوان: ١٤٤ _ ١٤٥ طَريفي:جديد المال، وتَالِدي:قديم المال، سِقَاطَ الخمرِ: السكر، خَبَالَةً: الجنون، حبُّ القِدَاحِ: الميسر والقمار، المُرْشِقَاتِ: النساء الجميلات، جَآذِرُ: مثل صغار البقر الوحشي، الخُدُورِ: البيوت.

١- الديوان:٦٠ – نَزَعْتُ:كففت، بأَسْبَابِ الأُمورِ: الأفعال والتصرفات، لذي اللُّب: العاقل والحكيم

وعندما ننظر إلى مقدماته الغزلية نجد بعدها مباشرة إما هجاء أو فخـــراً أو وصفاً لناقته أو رحلته، وهذا الوضع يشمل مساحة تزيد عن نصف الديوان بقليل فيما يقرب من ٢٨ قصيدة من أصل ٤٨ قصيدة، مما يدعونا للاعتقاد بأن بشرا لم ينظر للغزل وللمتعة على أنها ثابت في حياته، وإنما هي وسيلة من وسائل الهروب مـــن المصير المحتوم (الموت) بواسطة إحلال فكرة مكان أخرى داخل العقـــل البـــاطن، حتى تسيطر الفكرة الجديدة على القديمة أو تمنع ظهورها، وبشر يحاول طمس فكرة الموت القادم بعدة وسائل منها: تذكر حياة المتـــع الـــسابقة، والـــرحلات الخطيـــرة والصعبة التي قام بها خلال الصحراء.

ومما يؤكد أن ذكره للمتع والنساء الحسان كان لرغبته الجامحة في تناســـي المصير المرعب الذي يمكن أن يصيبه في كل لحظة، قوله:

فَلَمّـــا أَدبَـــروا ذَرَفَـــت دُمـــوعي وَجَهلٌ مِن ذَوي الـــشَيبِ البُكـــاءُ [١]

فهو يصف نفسه أنه ذو شيب، فكيف يلهو ذو الشيب، وما استرجاع الماضي إلا وسيلة استخدمها بشر للهروب من التفكير من المصير المحتوم، وهـــو يتحامـــل على نفسه، فلا يبكي، رغم قسوة الفراق، محاولا إخفاء مشاعره، لأن أموره وتبعاته أهم من مطاردة النساء، والانشغال بالملذات.

ومما يؤكد ذلك انطلاقه اللامعقول من وصف اللهو والـــشيب إلـــى أمـــور خطيرة في حياته من ذكر المعارك والهجاء والمدح، فطبيعة الانتقال المفاجئ تعطي سبباً قوياً للتفكير بأن الغزل والنساء في بداية قصائده ما هو إلا أمر أراد منه تناسيَ أمرٍ آخر، وهو يبرر ذلك بقوله:

نَزَعْتُ بأَسْبَابِ الأُمورِ وقَـــدْ بـــدا لذي اللُّب منها أَيُّ أَمْرَيْه أَصْـــوَبُ [٢]

فهو لم يترك أسباب اللهو فقط بل ينزعها نزعا، والفعل الماضـــي (نزعـــت) يؤكد انتهاء هذا المفهوم لديه، فهو قد حسم أمره من قضية اللهو، فلا يمكن أن يرجع إليها أبداً، وهو يؤكد ذلك بأداة التوكيد (قد) بالإضافة للفعل الماضي بعدها (بـــدا)، و يردف هذا التأكيد بالتركيب (ذي اللب) ليظهر القرار بأنه قرار إنسانٍ ذي لبٍّ عاقل

---

1 الديوان: ٥٥

2 الديوان: ٦٠

مجرب، وليس قرار شاب طائش قد يتراجع عند أيِّ فرصة للمتعة، كما أن يفصح عن أسباب عزوفه عن الملذات عندما يقول:

فَكَمْ خَلَّى سُمَيْرٌ مِن أُمُورٍ عليَّ لَوَ انَّنِي جَلْدٌ عَزُوفُ [1]

فيصف نفسه بأنه عزوف عن اللهو، لأنه يحمل تركة ثقيلة خلفها له سمير، فكيف يتسنى لمن هذا حاله أن يلهو ويلعب؟!.

والمتعة ليست حياة بشر الحقيقة، ولعل الهموم التي أطبقت عليه هي الثابت في حياته، ولحظات المتعة العابرة هي المتحول السريع بل والسريع جداً عنده، فبشر بعد أن يذكر لحظات المتعة التي كان يعيشها يقول:-

فَكَلَّفْتُ مَا عِنْدي وإن كُنْتُ عَامِداً من الوَجْدِ كالثُّكْلَانِ بَلْ أَنَا أَوْجَعُ
أَمُونَاً كدُكَّانِ العَبَادِيّ فَوْقَها سَنَامٌ كجُثْمَانِ البليَّةِ أَلْمَعُ [2]

فهو يهرب إلى المتعة لينسى الهموم، فيعُبُّ من الخمر، ويناغي الحسان ويتلهي بالقداح والقمار لينسى المصير المحتوم الذي سيطبق على عنقه عاجلاً أم آجلا، وإن لم تنفع كل هذه المتع فإنه يستخدم آخر ورقة في جيبه يتحدَّى بها همومه، إنها ناقته التي يشعر بها وتشعر به ويحمِّلها همومه (فكلَّفت ما عندي... أمونا) فهو يحمِّل الأمون همومه لأنها جزء منه تحس بإحساسه، وتخفف من همومه ومآسيه، فالناقة وسيلة هامة في حياته يستخدمها للهروب من مصيره المحتوم.

وعند تحليل إحدى قصائد الديوان سنرسم صورة تقريبية، لما سبق أن تحدثنا عنه حول جدلية الموت والحياة التي يبرزها شعر بشر:

هَل لِلحَليمِ عَلى ما فاتَ مِن أَسَفِ أَم هَل لِعَيشٍ مَضى في الدَهر من خلفِ
وَما تَذَكُّرُ مِن سَلمى وَقَد شَحَطَت في رَسمِ دارٍ وَنُؤيٍ غَيرَ مُعتَرَفِ
جادَت لَهُ الدَلوُ وَالشِعرى وَنَوءُهُما بِكُلِّ أَسحَمَ داني الوَدق مُرتَجِفِ
وَقَد غَشيتَ لَها أَطلالَ مَنزِلَةٍ قَصراً بِرامَةَ وَالوادي وَلَم تَصِفِ
كأنَّ سَلْمى غَداةَ البَينِ إذْ رَحَلَتْ لمْ تَشْتُ جاذِلَةً فيها ولَمْ تَصِفِ
فَسَلِّ هَمَّكَ عَن سَلمى بِناجِيَةٍ خَطّارَةٍ تَغتَلي في السَبسَبِ القَذَفِ
وَجناءَ مُجفَرَةِ الجَنبَينِ عاسِفَةً بِكُلِّ خَرقٍ مَخوفٍ غَيرِ مُعتَسَفِ

1 - الديوان: ١٦٨ - جَلْدٌ: قوي، عَزُوفُ: ابتعد عن اللهو

2 الديوان: ١٤٥

هَذا وَإن كُنتُ قَد عَرَّيتُ راحِلَتي ... مِنَ الصَبا وَعَدَلتُ اللَهوَ لِلخَلَفِ
فَقَد أَراني بِبانِقيا ءَ مُتَّكِئاً ... يَسعى وَلِيدانِ بِالحيتانِ وَالرُغُفِ
وَقَهوَةٍ تُنشِقُ المُستامَ نَكهَتُها ... صَهباءَ صافِيَةٍ مِن خَمرِ ذي نَطَفِ
يَقولُ قاطِبُها لِلشَرِبِ قَد كَلَفَت ... وَما بِها ثَمَّ بَعدَ القَطبِ مِن كَلَفِ
تَرى الظُروفَ وَإن عَزَّ الذي ضَمِنَت ... مَصفوفَةً بَينَ مَبقورٍ وَمُجتَلَفِ
في فِتيَةٍ لا يُضامُ الدَهرَ جارُهُمُ ... هُمُ الحُماةُ عَلى الباقينَ وَالسَلَفِ
لَيسوا إِذا الحَربُ أَبدَت عَن نَواجِذِها ... يَومَ اللِقاءِ بِأَنكاسٍ وَلا كُشُفِ [1]

****

يبدأ بشر أبياته بالاستفهام (هل) عندما يقول:

هَل لِلحَليمِ عَلى ما فاتَ مِن أَسَفِ ... أَم هَل لِعَيشٍ مَضى في الدَهرِ من خلف

الاستفهام بكلمة(هل) يتقدم الكلام ليجسد الحيرة والقلق الذي يعانيه الشاعر، وتشعر معه أن حرف الهاء يخرج شهقةً حارقةً تعتلج في صدر بشر، وهو يقاسي أرزاء الحياة وهمومها،" فالهاء حرف يخرج من أقصى الحلق مما يلي الصدر" [٢] وكأن نار اللهفة والحرقة تخرج من آتون الصدر لتتجسد حروفا وكلمات.

ويستمر المقطع الثاني متصدرا بحرف العطف (أم) الذي يسبق (هل) الاستفهامية مرة أخرى ليستأنف العيش في دوامة الرعب والحيرة من المجهول الذي يسيطر على الشاعر، فهو يبحث عن (ما مضى) في الدهر، يريد أن يحييه مرة أخرى، هل لأنه وجد الماضي خيرا من الحاضر، أم خوفا من المستقبل، ام الأمرين

---

1 الديوان:١٧٣-١٧٥- الحليم: العاقل، شحطت: بعدت، رسم الدار: آثار الديار، النؤي: الحفير حول الخباء أو الخيمة يدفع ماء السيل والمطر، معترف: واضح وبارز، الدلو: برج من بروج السماء، الشعرى: نجم، نوءهما: وقت طلوعهما، الأسحم: السحاب الأسود، الودق: المطر، المرتجف: المضطرب، قصراً: عشاءً، رامة: اسم موضع، لم تشتي: لم تقضي فصل الشتاء، جاذلة: فرحة سعيدة، لم تصف: لم تقضِ فصل الصيف، سلِّ همك: أي أتركه وانسه، الناجية: الناقة السريعة، الخطارة: تضرب بذنبها يميناً وشمالاً، تغتلي: تسرع في السير، السبسب: الأرض القفرة البعيدة، قذفي: البعيد، وجناء: تامة الخلق، مجفرة الجنبين: عظيمة الجنبين، غير معتسف: لم يسر فيه أحد، الخرق: الفلاة الواسعة، الراحلة: المركب من الإبل، عريت راحلتي من الصبا: أي أن قوة شبابه قد ذهبت فترك اللهو، بانقياء: ناحية بأرض النجف جيدة الخمر، الحيتان: الأسماك، القهوة: الخمر، تنشق: رائحتها تدخل الأنف، المستام: المشتري للسلعة، صهباء: لونها أحمر يضرب للبياض، ذو نطف: غلام في أذنيه أقراط، قاطبها: الذي يمزجها، الشَّرْبي: الشاربون للخمر، كلفت: اشتدت حمرتها حتى ضربت إلى السواد، كلف: حمرة، مبقور: مشقوق البطن، المجتلف: المقطوع، النواجز: أقصى الأضراس، أبدت الحرب عن نواجذها: كناية عن شدة الحرب وهولها، الأنكاس: الرجل الضعيف، الكشف، الذين لا يثبتون في الحرب.

2 - المغني في علم التجويد - برواية حفص عن عاصم – د/ عبد الرحمن الجمل - آفاق للطباعة والنشر والتوزيع – غزة - فلسطين – الطبعة الثانية ١٤٢٠ ه – ١٩٩٩ م: ١١٦

معا، لكنه يعترف في قرارة نفسه بأنه يغامر في أدغال الخيال واللامعقـول، لكـن الواضح أنه يتذكر لينسى رحمةً بنفسه.

يتذكر ← الماضي

ينسى ← الحاضر

يرحم نفسه ← المستقبل

وهو يؤكد هذه الحقيقة في البيت الثاني بقوله:

وَما تَذَكَّرُ مِن سَلمى وَقَد شَحَطَت   في رَسمِ دارٍ وَنُؤيٍ غَيرَ مُعتَرَفِ

فيبدأ حديثه لنفسه، فالنفس هي الأنا والأنت، فهو يتحدث من الأنا إلى الأنت، ليحاول أن يمحو ما في نفسه من حيرة ومن خوف من القادم المجهول، كما محيـت آثار سلمى، وأصبح النؤي فيها (غير معترف) أي غير واضـح المعـالم، كمـا أنَّ المستقبل (غير معترف) مجهول المعالم، وإن كان واضح الدلالة لديه، لأنه يحمـل معه دلالات الخوف والحيرة والرعب من المجهول، وكأنه سيصل إلى حالة (النؤي) فيصبح الشاعر بعد فترة (نؤياً غير معترف) وهو يجعل رسم الدار والنؤي معـادلاً موضوعياً لحالته النفسية التي يعيشها.

النفس تحمل ← الحيرة – الخوف – الرعب – عدم الوضوح في الرؤية.

رسم الدار والنؤي يحمل ← غير معترف – إزالة غير كاملة.

الشاعر يشعر أنه دار ونؤي موجود بصورة غير واضحة الدلالة فهو موجود وغير موجود.

واستخدام (ما) وبعدها الفعل المضارع (تذكّر) يفيد استمرارية النفي في عدم وضوح الرؤية، وكأن الشاعر يقول وما أتذكر إن أردت أن أتذكر، فتزاحم الهموم لا تعطي مجالاً لاسترجاع الذاكرة، ويستمر الشاعر بعرض بعض ما كان في الماضي.

جـادَت لَهُ الدَلوُ وَالشِعرى وَنَوءُهُما   بِكُلِّ أَسحَمَ داني الوَدقِ مُرتَجِفِ

وَقَد غَشيتَ لَها أَطلالَ مَنزِلَةٍ   قَصراً بِرامَةَ وَالوادي وَلَم تَصِفِ

كأنَّ سَلْمى غَداةَ البَينِ إذْ رَحَلتْ   لمْ تَشْتُ جاذِلَةً فيها ولَمْ تَصِفِ

فَسَلِّ هَمَّكَ عَن سَلمى بِناجِيَةٍ   خَطّارَةٍ تَغتَلي في السَبسَبِ القَذَفِ

يظهر هنا مدى سرعة التحول الذي تفرضه طبيعة الحياة الصحراوية التـــي عاشها الشاعر، فالانتقال السريع من مكان لآخر يفرض انتقالاً في الحالة النفــسية، وهو يستخدم (كأن) حرف التشبيه، وإن لم يعرض طرفي التشبيه ليتناسب مع حالـــة الاختفاء والارتحال الذي صنعته سلمى، فالبين عندها (غداة) يوحي بسرعة الاختفاء المبكر، و(سلمى) بهذا الرحيل السريع كأنها فقدت معاني الفرح وكأنها محت آثـــار الفرح، واستخدام التضاد (لم تشت)، (لم تصف) يبين الوضوح في عـــدم الإحـــساس بالفرحة، ويؤكد استمرارية عدم الإحساس بالفرحة، فالبين يقتل الجـــذل والفـــرح... طوال الوقت (مدى الدهر)، ويؤكد مخاوف الشاعر من المـــصير المجهـــول الـــذي يستلب كل معاني الفرح والسرور ويجعلها سحابة صيف عابرة

فَسَلِّ هَمَّكَ عَـــن سَـــلمى بِناجِيَـــةٍ خَطّارَةٍ تَغتَلي في السَبسَبِ القَـــذَفِ
وَجناءَ مُجفَرَةِ الجَنبَينِ عاسِفَةً بِكُلِّ خَرقٍ مَخوفٍ غَيـــرِ مُعتَـــسَفِ

وعندما تتكاتف الهموم على الشاعر ويسيطر الخوف من المستقبل المجهـــول على مشاعره ولم يُجدِ معه تذكُّر الماضي، ماضي سلمى وذكرياتها يجد الـــشاعر أن لا مناص له من استخدام وسيلة أخرى ينسى بها همومه ألا وهي ناقته، فهو يصدر أمراً لنفسه (فسلِّ) وذلك بترك هذه الهموم، إذ لا رغبة لديه بأن يستسلم لهـــا أو أن تسيطر عليه،فهو يستخدم سلاح السلوان، والذي يمتشق هذه السلاح هو ناقتـــه، وإن كان السلاح يوصف فسلاحه ←——— ناقته الناجية – تغتلي (تسير بخفة)، فناقته (ناجية) تنجيه من الوقوع مهزوما في معركة الهموم والخوف من المـــستقبل، فهـــو يضع معادلا للخوف بخوف آخر على ظن منه أن الخوف الآخر أقل خطراً، وهـــو الخوف من مهالك الطريق ووحشة الصحراء .

الهم النفسي ←——— الخوف من المستقبل القادم بأخطاره وهمومه.

الهم الحسي ←——— الخوف من طريـــق الـــصحراء (السبـــسب – الخـــرق – المخوف – غير المعتسف) .

فهو يوازن بين الخوفين ويرجح أن الخوف الحسي أهون عليه من الخـــوف المعنوي ولذلك هو يطلق العنان لناقته أن تدخل غمار الخوف الحسي لأنـــه يملـــك سلاحاً مقاوما لهذا الهم الحسي.

السلاح (الناقة) ←الناجية – الخطارة – التي تغتلي – العاسفة.

وكيف لا يستخدمها وهي التي تظل وجناء مجفرة رغم بعد المسافة ومشقة الطريق ولا تهزمها الصحراء ولا طول المسافة،فتظل خطارة تغتلي في السبسب، وتظل عاسفة.

فالناقة ← المعادل الموضوعي لأدوات الصراع عند الشاعر.

الصحراء ← المعادل الموضوعي للهموم والمخاوف.

ويستخدم بشر الاسم (الناقة) ليدلل على الثابت في سلاح المواجهة، فهي (ناجية – خطارة – وجناء – مجفرة الجنبين – عاسفة)، فالبنية العميقة للناقة تتقدم بثبات، باستخدام الأسماء لملازمة الصفات السابقة للناقة طوال الرحلة لتشكل عامل أمان وراحة نفسية للشاعر طوال الطريق.

هَذا وَإِن كُنتُ قَد عَرَّيتُ راحِلَتي مِنَ الصِبا وَعَدَلتُ اللَهوَ لِلخَلَفِ

وإن كانت أحوال الشاعر وهمومه لا تسمح له بالمتعة واللهو، لكبر سنه، كما يعترف في قوله(من الصبا)، فهو يترك اللهو لمن بعده من الشباب الذين لم تطحنهم الحياة برحاها إلا أنه يعود مرة أخرى للحديث عن فترة اللهو والصبا، ليس مع (سلمى)، وإنما في (بانقياء) حيث الحانات والخمور والغلمان والفتيان.

فَقَد أَراني بِبانِقياءَ مُتَّكِئاً يَسعى وَليدانِ بِالحيتانِ وَالرُغُفِ
وَقَهوَةٍ تُنشِقُ المُستامَ نَكهَتُها صَهباءَ صافِيَةٍ مِن خَمرِ ذي نَطَفِ
يَقولُ قاطِبُها لِلشَرب قَد كَلَفَت وَما بِها ثَمَّ بَعدَ القَطبِ مِن كَلَفِ
تَرى الظُروفَ وَإِن عَزَّ الَّذي ضَمِنَت مَصفوفَةً بَينَ مَبقورٍ وَمُجتَلَفِ

ويبدأ الحديث عن فترة سابقة من الشباب (بقد + الفعل المضارع) (فقد أراني) لتفيد التقليل، للدلالة على لحظات المتعة القليلة التي حظي بها الشاعر في حياته، وكأن الشريط يعود مرة أخرى ليعرض صور الأحداث.

إن الشاعر لازال في الصحراء يجتمع عليه همَّان: هم المستقبل،وهم الطريق ومخاطره، فلابد أن تحل فكرة مكان فكرة الهموم والخوف حتى تغطي الفكرة الأولى (الهم) فيرجع الشاعر بذاكرته إلى الوراء لتحل صورة الماضي مكان هموم الحاضر فينسى.

وتظل البنية العميقة تسيطر على مجريات العقل الباطن، فالشاعر يسترسل في وصف الموقف والحدث في (بانقياء) لتتعمق الصورة عميقاً داخل عقلـه البـاطن، ويحدث الصراع بين الحالي (الهم) والماضي (الصورة) فتنتصر الصورة على الهم. ولكن هذا الانتصار ليس قوياً ليتغلب على الحاضر (الهم) ففي غمرة السيطرة تبـدو لنا صورة الفتيان الذين يشاركون الشاعر لهوه، إذ يقول:

في فِتيَةٍ لا يُـضامُ الـدَهرَ جـارُهُمُ   هُمُ الحُماةُ عَلى الباقينَ وَالـسَلَفِ
لَيسوا إِذا الحَربُ أَبدَت عَن نَواجِذِها   يَومَ اللِقـاءِ بِأَنكـاسٍ وَلا كُـشُفِ

فتأتي لمحة عابرة وصورة سريعة اللمعان في ذهن الـشاعر لتنقلـه مـن الهروب إلى العودة مرة أخرى إلى المسيطر القوي (الحرب القادمـة) والمـصير المجهول فيها.

فهؤلاء الفتية إذا ما أبدت الحرب عن نواجذها ليـسوا بأنكـاس ولا كـشف فالحرب وما تحمله من القتل والخوف والرعب تعود إلى ذاكرة الشاعر حتـى فـي لحظات متعته التي يحاول أن ينسى فيها لتبقى هذه الحالـة (حالـة الخـوف مـن المستقبل) هي الحالة التي تهاجم الشاعر بين الفينة والأخرى لتبني فلـسفة خاصـة بالشاعر في مفهومه (للموت والحياة) فحياته ومتعته تحمل في كل لحظة موتـاً...، لكنه يحاول أن يحيا حياته متناسياً ما قد يحصل في المستقبل المجهـول المرعـب، وهو يحاول طمس هذا الرعب من المجهول بالرحلات وبتـذكر الماضـي، ولكـن هيهات فحتى في قمة العودة للماضي لابد أن يلمع وميضٌ أسودٌ يذكِّره بما يهـرب منه، وهكذا تظل تلك الدائرة المرعبة والتي لا تظهر نهايتها واضحة أمام نـاظريّ الشاعر لتحيل حياته إلى رعب وقلق يلخصه بقوله:

وكـلُّ نَفْـسِ امـرِئٍ وإنْ سـلِمَتْ   يَومَاً سَتَحـسُو لِميتـةٍ جُرَعَـا[1]

حقل الصراع:

الصراع سُنَّةٌ من سنن الحياة، ولا يوجد كائن حي إلا ويعـيش هـذه الـسنة الحياتية إما غالبا أو مغلوبا " **ولولا دفع اللهِ الناسَ بعضَهم ببعض لفـسدت الأرضُ** " [2] وقد

1 الديوان: ١٤٨، تحسو: تشرب، جرعا: مفرد جرعة أي كمية من السائل، شبه الموت بشراب.

2 سورة البقرة:٢٥١

قامت نظريات فلسفية كاملة على مفهوم الصراع، والبقاء للأصلح، كما في النظرية الماركسية، "وباختصار: القاهرون والمقهورون، كانوا في تعارض متصل، وكانت بينهم حرب مستمرة، تستتر تارة وتظهر أخرى، حرب تنتهي دائما إما إلى إعادة تشكيل المجتمع بأسره بطريقة ثورية، وإما إلى انهيار الطبقتين المتصارعتين معا"[١].

ولا يمكن للإنسان أن يبقى بمعزل عن حلقات الصراع الحياتية مهما حاول أن يتجنب ذلك.

وعند استعراض الحقول الشعرية في ديوان بشر يبدو حقل الصراع مهيمناً على باقي الحقول، وأكثر اتساعاً ويتمثل في:

١. الصراع الإنساني.
٢. الصراع الحيواني.

أولاً: الصراع الإنساني:

الصراع الإنساني زاد العربي الجاهلي، فلا يكاد يخلو مكان ولا زمان في الجزيرة العربية من معركة فردية أو جماعية، "وأن ظروف الحياة الجاهلية كانت ملائمة لحدوث كثير من المنازعات والحروب"[٢] فالظروف التي أحاطت بحياة العرب الجاهليين هيأت جواً مناسباً لحدوث الخصومات والمنازعات ونشوب الحرب والقتال، حيث نشبت الحروب بينهم لأتفه الأسباب كالصراع على الكلأ والماء، أو الصراع على نتيجة سباق كما في حرب داحس والغبراء، أو على مجرد حادثة يمكن أن تُحلَّ بطرق بسيطة كما في حرب البسوس.

بشر فرد في قبيلة خاضت صراعات مع القبائل الأخرى، ولها أيام تفخر بها على أعدائها، وبشر ترس في عجلة القبيلة، فهو مأمور بأمرها، وناطق باسمها يؤثر ويتأثر بها سلباً وإيجاباً،" ثم هو – مع ذلك – مرهف الإحساس، سريع التأثر بما يجري من حوله، شديد الانفعال بما يحيط به، بله الأخطار والأحداث الجسام "[٣].

---

1 تهافت الفكر الماركسي – د/صلاح عبد العليم إبراهيم – دار الطباعة المحمدية – الطبعة الأولى ١٤٠٢ه – ١٩٨١ م – ص١٣٣

2 شعر الحرب في العصر الجاهلي – د/علي الجندي – دار الفكر العربي – القاهرة ط١ ١٩٦٦م:٦٤

3 المصدر السابق:٦٥

ويوما النسار والجفار[1] من الأيام المشهورة التي اعتز بها الشاعر، وخـــاض غمارها، وتغَنَّى بأحداثها، وزها بانتصار قومه فيها على بني تميم وبني عامر.

أما عند استقراء الصراع الإنساني في شعر بشر نجده يـشكل عـددا مـن الظواهر، مثل: ظاهرة الاستلاب: أي اسـتلاب مكــارم الأخــلاق مــن الأفــراد والجماعات، والحرب النفسية وما يندرج فيها من موضوعات مختلفة مثل: الاعتداد بكثرة قبيلته، وإظهار الشجاعة لأفراد قبيلته، وذكر ما حل بزعمــاء القبائــل مــن الأعداء، ووصف حال النساء السبايا.

الاستلاب:

إن الصراع الإنساني القاسي عند العربي الجاهلي جعل الشاعر يستخدم كــل الأدوات المتاحة ليقلل من شأن خصومه، ويرفع من شأن أهله وأحلافه، ولما كــان العرب يتباهون بمكارم الأخلاق، كان كل شاعر يحرص على الانتقاص من أعدائــه ليسلب منهم ما يعتزون به، حتى ينزلهم أسفل المراتب، كما كان العربي الجــاهلي يحرص على تجنب هذا الاستلاب بكل الوسائل حفاظا على كرامة القبيلة وشــرفها من جهة، وحتى لا تصيبهم لعنات الهجاء، لاعتقادهم أن الشعراء كــانوا يقترنــون بالجن والشياطين، لذا جاء القرآن يفند هذا الزعم المتأصل في عقيــدة الجــاهليين، عندما وقفوا مبهورين أمام بلاغة القرآن، فنسبوا بلاغته وفصاحته للجن والشياطين كما في معتقداتهم، يقول تعالى: " **وما تنزلت به الشياطين، وما ينبغي لهم وما يستطيعون، إنهم عن السمع لمعزولون** "[2] لذا كانوا يدفعون للشعراء الجزيل كــي يَــسْلموا مــن ألسنتهم الفتاكة، وكان لسان حسان بن ثابت رضي الله عنه أشد وقعــا علــى كفــار قريش من السيف والرماح، حتى قال له النبي صلى الله عليه وسلم " لشعرك أشــد عليهم من وقع النبل في غلس الظلام " وقد ثبت في رواية الإمام أحمد أن رسول الله – صلى الله عليه وسلم قال: إن المؤمن يجاهد بسيفه ولسانه، والذي نفسي بيده لكأنَّ ما ترمونهم به نضح النبِّل "[3]، لذلك ارتفعت مكانة الشعراء في الجاهلية لما يمثلــه

---

[1] النسار: يوم من أيام العرب، بين بني أسد وأحلافها وبين بني عامر، وفيه قتلت بنو عامر مقتلة شديد، الجفار :ماء لبني تميم بنجد، ويوم الجفار كان بعد النسار بحول، وكان بين بني أسدٍ وأحلافها، وبين بني تميم، وفيه قتلت تميم مقتلة عظيمة .

2 سورة الشعراء:٢١٠ – ٢١٢

3 في ظلال القرآن – سيد قطب – دار الشروق الطبعة الشرعية العاشرة – ١٤٠١ هـ- ١٩٨١م - المجلد الخامس:٢٦٢٢

الشاعر من صحافة إعلامية، ترفع وتحط، لذلك كان الجاهليون يتحاشون الهجاء بكل وسيلة ممكنة "،فالهجاء في الجاهلية كان لا يزال يُقْرنُ بما كانت تُقرن بـــه لعنـــاتهم الدينية الأولى من شعائر، ولعلهم من أجل ذلك كانوا يتطيرون منـــه، ويتــشاءمون ويحاولون التخلص من أذاه ما استطاعوا إلى ذلك سبيلا " [1]، وهذا ما كان من سعدى أم أوس بن حارثة، عندما ظفر الأخير بشاعرنا بشر بن أبي خازم وأراد أن يقتلـــه على هجائه المقذع له، أحست سعدى بفطرتها البدوية، ومـــا تأصـــل فـــي ثقافتهـــا الصحراوية، أن القتل لن يمحو ذلك الهجاء أبد الدهر، فأشارت على ابنها أن يحسن إلى بشر ويكرمه، ففعل، وكان لها ما أرادت، حيث أقسم بشر أن يمحو ما هجا بـــه أوس بعددهن من القصائد التي غسلت ما كان من شنيع القول في بشر[2].

وقد مارس بشر الاستلاب مع خـــصومه ســـواء كـــانوا أفـــرادا أم قبائـــل وجماعات، فلم يسلموا من لسانه الذي سلَّه عليهم سيفا قاطعا، سلَّطه على خصومه أو أعداء قبيلته في حروبها وأيامها.

وكان أكثر من تعرض للسانه من القبائل تميما وعامرا، ومن الأفراد أوس بن حارثة.

وأهم الصفات المستلبة في ديوان بشر كانت: (الـــشجاعة- الكـــرم- الوفـــاء بالعهد- القوة- الغنى- المكرمات بصورة عامة - الاستواء الخلقي).

بحث بشر عن الصفات الخلقية التي يعتز بها العربي، ولا يرضى أن يهـــان بواحدة منها، وحاول سلبها من خصومه، كما وحاول المس بقمة الهرم الاجتمـــاعي (زعيم القبيلة)، ليَحُطَّ من عظمته، لأن المس به انحطاط بالقبيلة كلها، وإهانة لكل من ارتضى أن يسوِّده على نفسه.

استلاب الشجاعة:

الشجاعة من أعظم الصفات التي كان يتباهى بها العربي الجـــاهلي، وهـــي صفة إنسانية محبوبة عند كل الشعوب، كل فرد حريص على إظهارها، وكل قبيلـــة تنسبها إلى أفرادها، فقلما يخلو منها شعر شاعر، أو حديث خطيب، أو رثاء راثٍ.

---

1 العصر الجاهلي – د/ شوقي ضيف – دار المعارف بمصر – الطبعة السابعة: ١٩٧

2 انظر الديوان: ٢٨ – ٢٩

ينفي بشر الشجاعة عن خصومه سواءً على المستوى الفرديّ أو الجماعيّ بصورة منفِّرة لا يقبلها الذوق الطبيعي، فضلا عن الذوق الجاهلي الذي يعشق الشجاعة ويقدسها، عندما يقول:

وَأَمّا بَنو عامِرٍ بِالنِّسارِ   غَداةَ لَقونا فَكانوا نَعاما
نَعاماً بِخَطمَةَ صُعرَ الخُدو   دِ لا تَطعَمُ الماءَ إِلّا صِياما[1]

فبنو عامر لم يذكر أنهم جبناء مباشرة بل استخدم التشبيه معهم ليكون الوصف أحقر وأذل لهم ، فهم نعام والنعام مشهور بجبنه الشديد، ومن شدة جبنه لا يجرؤ على الخروج لشرب الماء بل يكثر الصيام، كما ولا يستقر على حال، فيظل يلتفت يمنة ويسرة من شدة هلعه وخوفه. وأما قوم أوس فيصفهم بشر بقوله:

وَأَنكاسٌ غَداةَ الرَوعِ كُشفٌ   إِذا ما البيضُ خَلَّينَ الخُدُورَا [2]

فهنا يسلب الشاعر منهم صفة القوة عندما وصفهم بأنهم أنكاس، وهي الصفة التي ينفر منها العربي غداة الروع، واستلب منهم صفة الثبات، فهم كشف لا يصمدون في المعارك أمام الهجمات، خصوصا إذا ما ثارت حمية العربي ونخوته عندما يصل الفرسان إلى مهاجع النساء اللواتي يهربن نجاة من الأسر والعار، فهم في تلك اللحظة جبناء ضعاف لا يحمون حرمهم وشرفهم، واختار النساء البيض للدلالة على مكوثهن في البيوت فلا تغير الشمس بشرتهن إلى السمرة، فشدة المعارك تصل إلي مخادع النساء، حيث يهربن خارج البيوت خوف الأسر والعار، فتخرج حينها التي لم تكن تخرج .

كما يصفهم بأنهم لا يعرفون بالشجاعة بين العرب فهم مجاهيل عندما يبحث الناس عن أهل الحمية والشجاعة فيقول:

مَجاهيلُ إِذا نُدِبوا لِجَهلٍ   وَلَيسَ لَهُم سِوى ذاكُمْ غَناءُ[3]

فاستخدام الجمع يعمم صفتي التعمية والجهل التي يصم بها القوم، ويقدم جواب الشرط (مجاهيل) ليثبت الصفة في الأذهان ويخصهم بها قبل الحديث عن فعل

---

1 الديوان:١٩٩ – النسار: يوم من أيام العرب، بين بني أسد وأحلافها وبين بني عامر، وفيه قتلت بنو عامر مقتلة شديدة، نعاما: جبناء كالنعام، خطمة: اسم موضع، صعر الخدود: مائلة الأعناق

2 الديوان:١٢٢ – أنكاس: ضعفاء، الروع: الحرب المريعة، كشف: جبناء، البيض: النساء خلين الخدورا: تركن خيامهن

3 الديوان: ٥٦ – مجاهيل: غير معروفين، جهل: غضب ونجدة، غناء: نفع

الشرط، كما أنهم لا يملكون ما يفتخرون به سوى الجهل، وهذا قمة الحطِّ من شـأن القوم.

ولا تسلم عقيل من لسان بشر حيث يقول:

أَمّا عُقَيلٌ فَنَجّاها وَقَد شَـرَعَت   فيها الأَسِنَّةُ رَكضٌ غَيرُ تَكـذيبِ [1]

ويستلب بشر من عقيل (حي في بني عامر) صفتي الشجاعة والثبـات فـي المعارك، فهم عندما يشعرون بلهيب الأسنة يبحثون عن النجاة، ولأنهـم فقـراء لا يملكون الخيول لا ينجيهم غير أقدامهم يركبونها للنجاة، إنها صورة مخزية مزريـة لقوم ظلوا زمنا يعتدون بأنفسهم بين القبائل، ولكنهم أمام رماح بني أسد لا يـساوون شيئا، ما هم إلا نساء يحسنون فن الركض.

وعلى المستوى الفردي، فقد سلط لسانه سيفا حارقا على أوس بن حارثـة، حيث سلب منه صفات السؤدد والشرف عندما يقول:

وَمـا أَوسٌ وَلَـو سَـوَّدتُموهُ   بِمَخـشِيِّ العُـرامِ وَلا أَريـبِ [2]

فهو جبان لا يخافه الأعداء ولا يحسبون له حسابا، حيـث يبـدأ الاسـتلاب بحرف النفي (ما) الذي يستلب صفات القوة والحكمة من أوس حتى ولو كان سـيدا، وهو بالتالي سيد لضعاف وجُهَّال.

استلاب الوفاء:

أما الوفاء بالعهد فمن الصفات التي قد يقتل العربي من أجلها، ولا يقال أنه قد خفر الذمة أو العهد كما فعل السموأل، فكيف إذا استلب الشاعر من أعدائه هذه الخلة الكريمة التي هي مصدر فخرهم في كل ناد، إنها إذاً مَسبَّة الدهر، وعار الأبد، يقول بشر:

إِذا عَقَـدوا لِجـارٍ أَخفَـروهُ   كَمـا غُـرَّ الرِشـاءُ مِـن الـذَنوبِ [3]

فقوم أوس لا يحفظون العهد، فهم كالحبل الذي لا يحمل دلو الماء، وينقطع به في البئر، واستخدام أسلوب الشرط ليضمن الاستمرارية، فالغدر مستمر في طـبعهم

---

1 الديوان: ٨٤ – عقيل: من أحياء بني عامر، وشرعت فيها الأسنة: أي سددت إليها الرماح ودنت منها.

2 الديوان:٧١ – سودتموه: جعلتوه سيدا، العرام: الشراسة والقتال، أريب: حكيم

3 المصدر السابق: أخفروه: غدروا به، غر الرشاء: قطع الحبل، الذنوب: الدلو الكبير

كما يغدر الحبل بالدلو في البئر، والعرب تعرف أهمية الدلو للوصول إلى شريان الحياة في الصحراء (الماء)، كما يصفهم بقوله:

ذُنابى لا يَفَونَ بِعَهدِ جارٍ ... ولَيسوا يَنعَشونَ لَهُم فَقيرا[1]

وما الإجارة إلا عهدٌ بينَ سيدٍ وشخص آخر، وكان العربي على استعداد ليضحي بأولاده وقبيلته ليفي بعهد الجوار، ولهذا اعتبر بشر ما حدث مع (ابن ضباء) من المخازي التي التصقت بعتبة بن جعفر بن كلاب عندما لم يحمِ جوار (ابن ضباء)، لذا فهي تلتصق به كطوق الحمامة، لاينفك عنها، فقال ساخرا منه :

فَمَن يَكُ مَن جارِ اِبنِ ضَبّاءَ ساخِراً ... فَقَد كانَ في جارِ اِبنِ ضَبّاءَ مَسخَرُ

أَجارَ فَلَم يَمنَع مِنَ الضَيمِ جارَهُ ... وَلا هُوَ إِذ خافَ الضِياعَ مُسَيِّرٌ

حَباكَ بِها مَولاكَ عَن ظَهرِ بِغضَةٍ ... وَقُلِّدَها طَوقَ الحَمامَةِ جَعفَرُ[2]

فجار ابن ضَبَّاء يستحق السخرية وهو أصل لها، فهو لم يحمِ جاره، كما لم يتركه ليحمي نفسه.

الحرب النفسية:

الحرب النفسية من أهم الوسائل التي فطن إليها القادة والعسكريون، " والحرب النفسية أخطر أنواع الحروب، لأنها تستهدف في المقاتل: عقله، وتفكيره،وقلبه، لكي تحطم روحه المعنوية، وتقضي على إرادة القتال فيه، وتقوده بالتالي نحو الهزيمة "[3]. وقد عرف العرب القدماء خطورة الحرب النفسية،واستخدموها بطرقهم البسيطة، مستعينين بالشعراء للتأثير على نفسيات الأعداء بالحرب الإعلامية.

وبشر استخدم الحرب النفسية بصورة واضحة لتدمير معنويات أعدائه، وإظهار قدرات فائقة لقبيلته يعجز عنها غيرهم.

---

1 الديوان:١٢٢ – ذنابى: أتباع، ينعشون: يساعدون

2 الديوان:١١٨-١٢١ – مسخر: مجال للسخرية، ابن ضباء: رجل من بني أسد، جار ابن ضباء: عتبة بن مالك أجار ابن ضباء لكنه لم يحم جاره ابن ضباء، قلدها طوق الحمامة: التصقت به وحوله كالطوق حول رقبة الحمامة المطوقة

3 الحرب النفسية – الكتاب الأول –د /أحمد نوفل –دار الفرقان للنشر والتوزيع – الطبعة الأولى ١٤٠٥ه – ١٩٨٥ م:٢٩

ومن السمات الأسلوبية البارزة في شعر بشر ظاهرة الإرهاب النفسي، حيث حاول بشر أن يؤثر على معنويات الأعداء بأساليب شتى منها: إظهار الكثرة لقبيلته، إظهار الشجاعة لأفراد قبيلته، ذكر ما حل بزعماء القبائل من الأعداء.

أولا / الاعتداد بكثرة قبيلته:

الكثرة من العوامل التي تساعد العربي والإنسان عامة على تأمين وجـــوده، والآلة الإعلامية التي يعتمدها الشعراء لإظهار كثرة جنودهم نوع من أنواع الحماية الوقائية للقبيلة، من أجل إرهاب الأعداء وزعزعة نفـــسياتهم، فـــلا يفكـــرون فـــي الاقتراب من قبائلهم، أو التعرض لهم.

وقد أكثر بشر من الاعتداد بالكثرة في ديوانه حيث جعل من قبيلته جيـــشا لا يعد ولا يحصى، مثل قوله:

وَحَولي مِـــن بَنِـــي أَسَـــدٍ حُلـــولٌ   كَمِثْلِ اللَيلِ ضاقَ بِهـــا الفَـــضاءُ [1]

فهم من كثرتهم يغطون كل شيء كأنهم الليل، وهذا من التـــشبيهات القويـــة، وكلمة الليل تحمل في طياتها كل أحاسيس الرعب التي يمكن أن تخترق أستار القلب البشري أثناء السير في الصحراء، ويرتفع مؤشر (الأنا) في كلمة (حـــولي) حيـــث يتعمد الشاعر إظهارها، وإعلان نفسه من خلالها، وكأن القبيلة حولـــه تحميـــه، ولا تسمح لعدوه أن يقترب منه،مظهرا من نفسه أنه صاحب مكانة فـــي قومـــه،كما أن قبيلته على استعداد لفدائه بالنفس لأهميته ومكانته عندهم، كما ويبـــدو الاضـــطراب النفسي جليا بسبب التهديد بالقتل والعقاب الشديد من قبل أوس بن حارثة.

والكثرة عند بشر نابعة من إحساس الجميع بالمسئولية، وكأنهم قطعة واحدة لا يفرق بينهم اختلاف العمر الزمني، كقوله:

وَحَولي مِـــن بَنِـــي أَسَـــدٍ حُلـــولٌ   مُـــبِنٌّ بَـــينَ شُـــبّانٍ وَشـــيبِ [2]

فها هم الشبان والشيب يلتفون حول بشر استعدادا للدفاع عنه، وتـــأتي كلمـــة (حلول) لتوحي بالثبات والدوام، وهي رسالة لأوس بأن هذه الحماية دائمة وليـــست

---

1 الديوان:٥٧ – حلول: جموع

2 الديوان:٧١ - حلول: جموع، مبن: مقيم دائما

بنت اللحظة والحدث ثم تنتهي، وكلمة (مُـبِنٌّ) تساهم في الإيحاء السابق لأنها تعنـي الإقامة الدائمة المستمرة.

ومن فخر الشاعر بكثرة قبيلته، أن شجر الضراء لا يـستر طليعـتهم مـن كثرتهم، كقوله:

لُهـامٍ مـا يُـرامُ إذا تَهَـافَى   ولا يُخفـي رَقيـبَهُمُ الـضَراءُ [1]

فإذا كان هذا الحال مع الطليعة فكيف يكون باقي الجيش ؟!، واستخدام كلمـة (لهام) يعزز حالة الإرهاب النفسي التي يبثها الشاعر في قلوب خصومه فهذا الجيش يلتهم كل ما تقع عينه عليه، وكلمة (تَهَافَى) تعزز الجانب السابق فهـم يتـسارعون لالتهام أعدائهم، وكأنه لا يسد رمق جوعهم إلا لحوم أعدائهم، ومنه قوله:

لَـهُ سَـلَفٌ تَنِـدُّ الـوَحشُ عَنـهُ   عَـريضُ الجـانِبَينِ لَـهُ زُهـاءُ
صَـبَحناهُ لِنَلبِـسَهُ بِزَحـفٍ   شَديدِ الرُكنِ لَـيسَ لَـهُ كِفـاءُ [2]

فالكثرة تبرز من محيا طليعته، حيث تهرب الوحوش منها، كما أنه عـريض الجانبين يملأ الفضاء، فهل لجيش بمثل تلك المواصفات أن يقابل فـي الميـدان ؟! والفعل المضارع (نلبسه) يدلل على التغطية والسيطرة التامة كمـا يغطـي الثـوب الجسم، ولا يمكن لجيش آخر أن يوافيه قوة وكثرة، إنها الحرب النفسية التي يبثهـا بشر في أوساط أعدائه، ليمنعهم من أي تفكير بالعدوان عليه أو على قبيلته، خاصـة أوس بن حارثة الذي يتهدد بشرا لهجائه إياه، ويتوعده بسوء العاقبة، ومنه قوله:

بِكُلِّ فَضاءٍ بَينَ حَرَّةِ ضارِجٍ   وَخِلٍّ إِلى ماءِ القُصَيبَةِ مَوكِبُ [3]

فهم يملئون الفضاء ما بين حرَّة ضارج وخل وماء القصيبة،واستخدام كلمـة الفضاء تأتي في مكانها مناسبة لمعنى الكثرة وإضافة (كل) للفضاء توحي بالـشمول الذي يغطي كل مكان.

كما أنه من كثرته، كلما ظننت أنه انتهى خرجت لك قطعة جديدة منه، عندما يقول:

---

1 الديوان: ٥٨ – لهام: يبتلع كل شيء، تهافى: أسرع، رقيبهم: حارسهم، الضراء: كل ما يواري الإنسان من شجر وغيره

2 المصدر السابق – سلف: طليعة، تند: تهرب، زهاء: كثير العدد، كفاء: مثيل في القوة والعدد

3 الديوان:٦١ – خل والقصيبة: أسماء أماكن، موكب: موكب إثر موكب

**إِذا مــا قُلــتُ أَقــصَرَ أَو تَنــاهى		بِــهِ الأَصْــواءُ لَــجَّ بِــهِ الطُلــوعُ**[1]

ولا يزال يرهب بشر أعداءه بكثرة قبيلته، فجيشهم لا يحتاج من كثرته لإخفاء طليعته، وحتى أن شجر الضراء لا يمكنه إخفاء تلك الطليعة من كثرتها، فيقول:

**عَطَفنا لَهُم عَطفَ الضَروسِ مِنَ المَلا		بِشَهباءَ لا يَمشي الضَراءَ رَقيبُها نَشاصُ**

**فَلَمّــا رَأَونــا بِالنِســارِ كَأَنَّنــا		الثُرَيّــــا هَيَّجَتهــــا جَنوبُهــــا**[2]

فهي من كثرتها أنها قطع السحاب الذي يملأ السماء بعدما هبت عليها ريــح الجنوب، فهي كثرة يعرفها خبراء الصحراء وأنوائها، وعندما يحلق المستمع بخياله في هذا الوصف تدخل الرهبة قلبه من كثافة تلك الغيوم وسرعتها وهيجانها، فيــرى جيشا مرعبا مهولا لا يجرؤ أحد على الوقوف أمامه.

ثانيا / إظهار الشجاعة لأفراد قبيلته:

الشجاعة من الصفات التي يعتد بها العربي، ويحاول نفيها عن أعدائه، حتــى إن كثيرا من الشعراء يبيِّنون شجاعة أعدائهم، لإظهار قوة قبيلتهم التي ظهرت على هؤلاء الشجعان.

ووجد بشر في يومي النسار والجفار مادة للفخر بشجاعته وقومــه، فغالــب المادة الشعرية في ديوانه تتحدث عن معارك بني أسد، والبطولة التي تحلــوا بهــا خلال تلك المعارك.

وبشر يتحدث عن جرأة المقاتلين في معاركهم مع بني تميم، فيقول:

**هُــمُ وَرَدوا المِيــاهَ عَلــى تَمــيمٍ		كَــوِردِ قَطــاً نَــأَت عَنــهُ الحِــساءُ**

**فَظَــلَّ لَهُــم بِنــا يَــومٌ طَويــلٌ		لَنــا فــي حَــوضِ حَــوزَتِهِم دُعــاءُ**[3]

فهم من شجاعتهم يقتحمون على تميم مياهها التي هي أصل الحياة، كما يــرد طائر القطا العَطِش أحواض المياه بنهم وشوق شديد، ويظل فرسان بني أســد فــي أرض تميم ينادون على بعضهم البعض، ليعطي دلالة على شجاعة هؤلاء الفرسان،

1 الديوان: ١٥٦- تناهى: قل، الأصواء: حجارة تستخدم كعلامات في الطريق، لج: كثر

2 الديوان: ٦٦ – الضروس: الشديدة، الملا: الأرض الواسعة، شهباء: بيضاء من كثرة الحديد، نشاص الثريا: السحب المرتفعة، جنوبها: ريح الجنوب

3 الديوان: ٥٧ – قطا: طائر يعيش في الصحراء، الحساء: أحواض المياه، حوض حوزتهم: حدود أرضهم، دعاء: نداء

حيث يقتحمون عليهم منازلهم، والفعل (ظل) يفيد الديمومة والاستمرار، واستخدام التعبير (لهم بنا) وكأنه يوحي بأن القوم في نزهة، وليسوا في معركة طاحنة تفري القلوب، وتطيح بالهامات، مما يعزز فكرة الشجاعة التي يريد الشاعر إبرازها، والتعبير (حوض حوزتهم) يدلل على مدى السيطرة والاستعلاء في أرض العدو، مما يساهم في دعم الفكرة السابقة.

ومن شجاعتهم لا يتخلف عن اللقاء منهم، لا شيب ولا شباب، فيقول واصفا حالهم:

بِشيبٍ لا تَخيمُ عَنِ المُنادي وَمُردٍ لا يُرَوِّعُها اللِقاءُ [1]

الابتداء بالشيب للدلالة على شجاعة القوم، فالشيب قبل الشباب يقدمون على حياض الموت رغم أنهم معذورون لكبر سنهم، ومما لاشك فيه أن بشراً يريد من ذلك أن يوصل رسالة قوية لأعدائه، أنه لا قبل لكم بقوم شيبهم يعشقون المنايا قبل شبابهم.

ومن شجاعتهم أنهم لا يحتاجون للنداء فالإشارة تكفيهم ليكونوا في ساحات المعارك، فيقول:

وَيَنصُرُنا قَومٌ غِضابٌ عَلَيكُمُ مَتى نَدعُهُم يَوماً إِلى النَصرِ يَركَبوا

أَشارَ بِهِم لَمعَ الأَصَمِّ فَأَقبَلوا عَرانينَ لا يأتيهِ للنَصرِ مُحلِبُ [2]

فهم من شجاعتهم يهبون لساحات الوغى بالإشارة بلا نداء أو ضجيج، رغم أنهم ملوك، يمكنهم إرسال من ينوب عنهم في القتال، لأنهم قوم غضاب، ويبتدأ بالفعل (ينصر) المدعَّم ب(نا) الفاعلين ليعطي نفسه مزيدا من الاطمئنان، بأنه محمي بعصبة لا بفرد، وهم يشكلون قوة ردع أمام غضب أوس بن حارثة.

ومن شجاعتهم وقوتهم أنهم لا يحتاجون لحضور جميع المقاتلين، ولا يلوم من حضر منهم من تغيب، بسبب كثرتهم وقوتهم التي لا يشكل تخلف بعض المقاتلين عنها أي مشكلة، يقول بشر:

فَوارِسُنا بِالحِنوِ لَيلَةَ نازَلوا كَفى شاهِدوهُم لَومَ مَن يَتَغَيَّبُ [1]

---

1 الديوان: ٥٨ – لا تخيم: لا تجبن، مرد: شباب صغار السن،

2 الديوان:٦١ - لمع الأصم: إشارة الأخرس، عرانين: رؤساء، محلب: مساعد خارجي

وإضافة ضمير الجمع (نا) لكلمة فوارسنا تبرز هيمنة الأنا الجمعي للتأكيد على أن النصر صنعه قومه بدون مساعدة من غيرهم.

ثالثا / ذكر ما حلَّ بزعماء القبائل من الأعداء:

إن للزعماء تأثيرا مهمّا في حياة المجموع البشري الذي ينقاد لتوجيهاتهم، وكم من زعماء غيروا وجه التاريخ، بسبب قدراتهم الإدارية والقيادية، وتأثيرهم السحري في الجماهير.

إن فقدان زعيم مؤثر يكون له من النتائج الخطيرة على مجرى الحياة،وعلى التركيبة الاجتماعية والسياسية، لذا تعمد القوى المتصارعة لحسم نتيجة أي معركة بالتخلص من الزعماء المؤثرين، على أمل الوصول إلى حالة الانهيار المعنوي التي تؤدي للاستسلام [*]، يقول تعالى " **وقاتلوا أَئِمةَ الكفرِ إِنَّهم لا أَيْمانَ لَهمْ لَعلَّهم يَنْتَهون** " [2] حيث ينبه الله تعالى إلى أن الوسيلة الناجعة للقضاء على الأخطار الموجهة للدعوة الإسلامية يكون بالقضاء على أئمة الكفر الموجهين كل طاقاتهم لكيد الإسلام.

لكي تكتمل صورة الحرب النفسية، أخذ بشر يذكر صورا مما حل بأعداء قومه من زعماء القبائل وذلك لإشاعة نوع من الرعب فيمن يستعدون لمهاجمة قبيلته.

وأكثر ما افتخر به بشر، ما كان من قتل بني أسد لوالد امرئ القيس الشاعر – حجر بن الحارث – من آل آكل المرار ملوك كندة، حيث قتله بنو أسد بجنب الرده في بلاد قيس، حيث يقول:

أَقصَدنَ حُجراً قَبلَ ذَلِكَ وَالقَنا   شُرُعٌ إِلَيهِ وَقَد أَكَبَّ عَلى الفَمِ [3]

فقَتْل ملك مشهور مثل حجر يجعل كل إنسان يفكر ألف مرة قبل أن توسوس له نفسه بالاقتراب من بني أسد، ويتعمد بشر أن يصف صورته وهو مقتول، فالرماح مشرعة إليه وهو مقلوب على فمه حيث يمتلئ الفم بالتراب للإمعان في

---

1 الديوان:٦٢ - الحنو: اسم مكان، شاهدوهم: من حضر منهم

* هذا ما تقوم به إسرائيل في محاولاتها اليائسة لإطفاء جذوة المقاومة والجهاد في روح الشعب الفلسطيني، عندما تغتال قادة المقاومة.

2 سورة التوبة: ١٢

3 الديوان:١٩٣ – أقصدن: قتلن،حجرا: حجر بن الحارث أحد ملوك كندة ووالد امرئ القيس الشاعر المشهور، القنا: الرماح، شرع: مصوبة - راجع أيضا الصفحات ٧١، ١٨٠ التي تتحدث عن حجر.

الإذلال، وقتل الملوك له أثره في رفع معنويـــات المنتـــصر، وإذلال قـــوم الملـــك المقتول،وسرعة هزيمتهم، والحط من معنوياتهم. وغير بعيد عنا، معلقـــة الـــشاعر (عمرو بن كلثوم) والتي يتيه فيها بقتل الملك (عمرو بن هند) عندما يقول:

وسَـــيِّدِ مَعْـــشرٍ قـــد تَوَّجُـــوه   بتـــاجِ الملْـــكِ يحمـــي المحجرينـــا
تركنـــا الخيـــل عاكفـــةً عليـــه   مـــــقلدةً أعِنَّتَــــها صـُفُونَــــــا[1]

وحتى لا تبدو القضية وكأنها صدفة لم تتكرر يذكر بشر أسماء كثيـــر مـــن الزعماء والسادة المشهورين الذين قتلوا في معارك بني أسد مثل: عتيبة بن الحارث فارس بني تميم المشهور...وغيرهم، فيصف قتل عتيبة بقوله:

وَأَوجَرنـــا عُتَيبَـــةَ ذاتَ خُـــرصٍ   تَخـــالُ بِنَحـــرِهِ مِنهـــا عَبيـــرا[2]

نلاحظ استخدام بشر لضمير الجمع المتصل(نا) في كلمة (أوجرنا) ليعمق المفهوم الجمعي لقبيلته، للدلالة على التماسك، وأن النصر جاء بمجهودات الجميع.

كما ويتحدث عن قتل شريح أحد زعماء بني عامر، حيث يقول:

وَهُــم تَرَكــوا غَــداةَ بَنــي نُمَيــرٍ   شُـــرَيحاً بَـــينَ ضِـــبعانٍ وَذيـــبِ [3]

الضمير المنفصل (هم) يعمق دلالة نسب الفعل إلى بني أسد، فهم أنفـــسهم لا غيرهم من فَعل ذلك، فشريح المعروف للقاصي والداني، يـــصبح طعامـــا للـــضباع والذئاب، هذه نهاية من يتحدى جبروت بني أسد، فمهما كان مركزه فسيكون أشـــلاء تلوكها الضباع والذئاب، إنها صورة مروعة أراد الشاعر إبرازها، لتـــشكل عـــاملا مهما في الإرهاب النفسي للخصوم.

وقد يتكلم عن قتل آخرين بدون ذكر الأسماء لشهرتهم ومعرفة قصصهم بين الناس،فيقول:

قَتَلنا الَّذي يَسمو إِلى المَجدِ مِـــنهُمُ   وتَأوي إِلَيهِ فـــي الـــشِتاءِ الأَرامِـــلُ [4]

---

1 شرح المعلقات السبع - أبي الحسن الزوزني – دار القلم بيروت: ١٧٣ - المحجرينا: اللاجئين من الخوف، عاكفة: قائمة، صفونا: تقف على ثلاث قوائم، مقلدة أعنتها: أعنتها على رقبتها

2 الديوان:١٢٣ – أوجرنا: طعنا، عتيبة: فارس بني تميم، ذات خرص: بها سنان (الرمح) عبيرا: يقصد دمه

3 الديوان: ٧٢ – غداة بني نمير: يوم النسار المشهور، وكان بين أسد وأحلافها وبين بني عامر، شريحا: شريح بن مالك من بني عامر ابن صعصعة

4 الديوان: ١٨٨- يسمو للمجد: زعيم القوم، الأرامل: إما أن تكون بمعنى الفقراء أو النساء التي مات أزواجهن

وهو يقصد هنا بشر بن عمرو بن مرثد الضبعي، وهو من سادة قومه العظام، الذي قتله بنو أسد يوم قلاب[1]، فلم يذكره اسما ولكن كناية لأنه لا يحتاج إلى تعريف لأنه معروف للجميع.

والفعل الماضي المتصل بنا الفاعلين (قتلنا) يفصح عن فخر مصحوب براحة نفسية تأتي بعد نفس عميق، وكأن هذا القتل هو الدواء الذي شفي سقم النفوس المتعطشة للمجد والثأر.

ونجد بشرا يذكر من باب الشماتة عددا من الزعماء الذين لم يقتلوا، ولكنهم حَمَلوا عارا أشد من القتل، بسبب الذل والهزائم التي لحقت بهم مثل (حاجب) و(سيحان) و(طفيل) وغيرهم،فيقول:

وَأَفلَتَ حاجِبٌ تَحتَ العَوالي   عَلى مِثلِ المُوَلَّعَةِ الطَلوبِ [2]

حاجب وما أدراكم من حاجب القائد العام لبني تميم الذي تعتمد عليه تميم في رسم النصر، إنه من يخيب ظن القوم، وينسل هاربا كأنه عقاب سريعة منقضة نحو صيدها، وقوله تحت العوالي يبرز جبن الرجل، حيث خاف من طعنات الرماح وانسل هاربا فوق فرسه حتى ينجو بنفسه، وإنه معذور بهذا الفعل فهو لا يواجه أي قوم، إنهم أسد الصحراء، والموت الزؤام، فمهما صمد الفرسان أمامهم لابد أن يلاقوا مالا بد منه، فالنجاء أولى ولو كنت زعيم القوم، يقول بشر:

أَمّا طُفَيلٌ فَنَجَّاهُ أُخو ثِقَةٍ   مِن آلِ أَعوَجَ يَعدو وَهوَ مُشتَرِفُ [3]

والطفيل أبو عامر بن الطفيل الفارس المشهور، فلولا حصانه الذي هرب به ونجَّاه، لكان له حالٌ لا يسر من القتل أو الأسر والهوان، فالشاعر يرهن حياة الطفيل بحصانه، فهو جبان يعتمد على الهرب للنجاة بحياته.

ومن الزعماء من بات بالعراء مطاردا خائفا في ليلة شديدة البرد والمطر، يقول بشر:

---

1 السابق : ١٨٨

2 السابق : ٧٢ حاجب: حاجب بن زرارة زعيم بني تميم، العوالي: الرماح، المولعة: طائر العقاب به بياض وسواد ، الطلوب: السريعة في طلب الصيد

3 الديوان:١٦٠ – طفيل: أبو عامر بن الطفيل الفارس المشهور، آل أعوج: من نسل الفرس الكريم المشهور (أعوج)، مشترف: عالي الجسم

أَباتوا بِسَيحانَ بـنِ أَرطـاةَ لَيلَـةً   شَـديداً أَذاهـا لَـم تَكَـد تَتَجَـوَّبُ [1]

هذا حال الزعماء الذين تحدث عنهم بشر ذامًّا إياهم، ومهددا لهم،فسيحان بن أرطاة لا يجد له ملجأً فهو طريدٌ خائف في ليلة تجتمع فيها هموم الهزيمة والخزي والعار، وهموم البرد والريح الشديد، إنه حال لا يليق بشخص عادي، فكيف بـزعيم مشهور مثل(سيحان)، إنها قوة بني أسد التي أوصلته إلى هذا الحال، والفعل الماضي (أباتوا) ينفي تدخلات الصدفة في الأمر، وإنما القدرات الإنسانية التي يمتلكها بنـو أسد دفعت(سيحان) للبقاء تحت ذل الأحوال الطبيعية المريعة، ليكون بمنجـاة مـن أسياف القوم، فمهما يكن أذى الطبيعة قاسيا، فهو أرحم بالأعداء من غضب بني أسد وانتقامهم، وقوله (لم تكد تتجوب) يفيد مدى العذاب المستمر الذي لحـق بالرجـل، ولكنه احتمله مكرها، حتى لا يقع في نيران بني أسد.

- النساء السبايا:

أحسن بشر استخدام المرأة كسلاح من أسلحة الحرب النفـسية،عندما ذكـر هروب النساء من خدورهن مرعوبات، أو عندما يصف حالهن في الأسر، فـالمرأة شرف العربي وكرامته، ولذلك كانوا يعمدون إلى وأد بناتهم خوفا من العار، فـذكر أسرهن ومهانتهن بعد المعارك يجعل الأعداء يفكرون كثيرا قبل محاربة بني أسـد، (الموضوع بالتفصيل في حقل المرأة – بعنوان: (المرأة الذليلة).

ثانيا /الصراع الحيواني:

يعتبر الصراع سمتا مميزا للحياة الصحراوية في الجزيـرة العربيـة، ومـا الصراع الحيواني إلا ضرب من ضروب هذا الصراع الذي تتجـسد فيـه النظـرة الفلسفية لمفهوم الحياة والموت عند العربي الجاهلي، الذي يعتبر الموت لغزا يتمنى لو استطاع حل رموزه.

وعندما يصف الشاعر الجاهلي صراع الثور الوحشي مـع كـلاب الـصيد، يتجسد في وصفه ذاك المفهوم السابق والذي يتمنى فيه لو أنـه اسـتطاع أن يقهـر

---

1 الديوان: ٦٢ – سيحان بن أرطاة: أحد زعماء القبائل التي حاربت بني أسد، تتجوب: تتكشف

الموت، فيعكس صورة ذلك في نظرته للصراع الحيواني في الصحراء، حيث يجعل من الثور بطلا أسطوريا يتحدى الموت والأهوال، وينتصر غالبا في النهاية.

ويرمز الثور الوحشي للقوة والتحدي خاصة تحدي قسوة الحياة في الصحراء، لذا تميز بقداسة دينية عند الحضارات التي عاشت في أطراف الجزيرة العربية " إذ وجدت في معابد القمر _ جنوبي الجزيرة _ صور للثور قدمها عابدوه قرابين للإله أو نذورا كانت عليهم له، ولقد عرف القمر باسم ثور " [١]، وهو بمثابة إله عند العراقيين والأشوريين.

وقد تأثر العرب في الجاهلية بهذه المعتقدات التي قدست الثور، فنظر العرب للثور نظرة القوي الغالب المنتصر أحيانا، الذي يتغلب على كلاب الصيد رغم الظروف الصعبة التي كابدها قبل معركته مع كلب الصيد، ونظرة الإعجاب الجاهلي بهذا الحيوان " إنما يكمن في قوته، وشدة احتماله،وسرعته الفائقة، وقدرته على تجاوز ما يعترضه من عقبات، ولذلك كان أحد العناصر البنائية في تكوين الصورة الفنية عند الشعراء الجاهليين والذين اتخذوا من هذا الحيوان رمزا لإظهار صراع الحياة، وإبراز فعل الأقدار بالأحياء "[٢] ، " وهذا الشكل الفني في الشعر الجاهلي لم يكن نابعا من الوعي الفردي لشاعر جاهلي واحد أو أكثر، وإنما عن إحساس جمعي عام، وإيمان عقائدي متحد في ضمير الأمة " [٣]، فلا عجب أن يجعل الشعراء الثور منتصراً دائماً في معاركه إلا القلة القليلة من الشعراء الذين جعلوا الثور ينتهي نهاية مأساوية كما فعل شعراء هذيل عند الحديث عن الرثاء [٤].

وفي الصراع الحيواني لابد من وجود أطراف ثلاثة في هذا الصراع وهي:١- الثور، ٢- كلاب الصيد، ٣- الصياد، حيث يتحد كلٌّ من الصياد والكلاب لصنع جبهة متحالفة ضد الثور الوحشي.

---

1 - الصورة في الشعر الجاهلي حتى آخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها – د / علي البطل – دار الأندلس – الطبعة الثانية ١٤٠١ه – ١٩٨١م: ١٢٣.

2 - شعراء بني أسد – دراسة فنية – د/ احمد موسى الجاسم – طبعة أولى سنة ١٩٩٥م – دار الكنوز الأدبية - بيروت:٣٤٨

3 - الشعر الجاهلي تفسير أسطوري – د/ مصطفى عبد الشافي الشوري – الشركة المصرية العالمية – لونجمان – ١٩٩٦ م:١١٦-١١٧

4 - المصدر السابق :١٢٨-١٢٩

والصراع حتمي بين الثور والكلاب حيث تكون الكلاب أداة طيِّعة في يد الصياد الذي يسعى جاهدا لجلب صيد لإطعام عياله، فتتغول على الثور وتكدر عليه أمنه في موطنه وعيشه.

ويعتمد الجاهليون في جلب الميرة لأسرهم على عدد من مصادر الرزق، وصيد الحيوان البري الصحراوي أحد هذه المصادر، حيث تضن الأرض والسماء، ويعز الغزو والطراد، فلا مندوحة من البحث عن أسباب أخرى للرزق، حيث الطرائد الوحشية المتوفرة في أرض الجزيرة العربية، من الظباء والغزلان والبقر الوحشي والحمار الوحشي والنعام .

ويعتمد الصياد في رحلة صيده على أهم سلاح، كلابه المدربة على تقفِّي الأثر، وتتبع أثر الطرائد، وتحديد أماكنها، والتي تخوض معركة شرسة ومميتة مع الطرائد المختلفة سيما الثور الوحشي، " وإن كلابه هي سلاحه الوحيد، عليها رزقه ورزق عياله، وبها استعان على الغير، ولها جمع نفسه وساقها يصرف شؤونها ويرعاها ويجتهد في التصريف والرعاية "[١]،" فكانوا يدربون الكلاب عليه ويضرونها تضرية، حتى تصبح من الجوارح الفتاكة "[٢].

وبالعودة إلى ديوان بشر،فإننا نرى أنَّ موضوع الصراع الحيواني شغل بشراً كما الشعراء الجاهليين،فقد تناوله في عدد من قصائده الشعرية، وكان يأتي في كثير من الأحيان في معرض الحديث عن الناقة التي يستخدمها الشاعر في الوصول لغايته، حيث يضفي عليها من الصفات الحقيقية والخيالية مما يجعل منها عالما يتفق ورؤيته الشعرية، ويهيل عبارات المديح والثناء علي ناقته ليصنع منها مجسما أسطوريا، يصدق فيه قول النقاد (أصدق الشعر أكذبه)، وكيف لا وهي سبيله الوحيد لتجاوز مهالك الصحراء، وأنيسه في وحشة الطريق، ويرى الدكتور أحمد موسى الجاسم أن الشاعر " يتخذ من وصف الناقة ذريعة وحجة لرسم صورة هذا الحيوان "[٣] وما أعتقده أن هذه الصورة ليست حجة لرسم الحيوان الوحشي، ولكن العكس هو

1 - الرحلة في القصيدة الجاهلية – وهب رومية – مؤسسة الرسالة – بيروت – الطبعة الثانية ١٤٠٠ه - ١٩٧٩م:١١٤

2 - العصر الجاهلي – د/ شوقي ضيف – دار المعارف بمصر – الطبعة السابعة:٧٩

3 - شعراء بني أسد – دراسة فنية – د / احمد موسى الجاسم :٣٤٢

الصحيح، وهي من قبيل التأكيد على قوة هذا السلاح – الناقة - المستخدم في مواجهة قوى الطبيعة المرعبة المهلكة لأن كل ما يقع على الثور من صفات ينسحب على الناقة، التي هي في عرف الشاعر تستحق ذلك وأكثر، لأنها سفينته التي يقطع بها عباب الرمال، وبدونها لا يستطيع مواجهة مهالك البيداء، فكلما كان الثور قويا صلبا كانت ناقته كذلك، فيستخدم الثور لبيان قوة الناقة وتحملها أثناء الرحلة.

ورد ذكر الصراع الحيواني بين الثور والكلاب في خمس قصائد على الترتيب هي القصائد: ١١، ١٢، ١٦، ٢١، ٢٥، وباستعراض القاموس اللغوي في القصائد الخمس نجد أن مفردات هذا المحور تتمثل في: باكره – غضف – لكاذتيه – مغابنه –كريهته – الجروح - صعدتيه – سحماوين – العواء – شاص – نطيح– مشتتات – الكدوح – الشوى– طاوٍ– الكناس – ففاجأته – نواحل – معروقة – أشداقها – حامي الحقيقة – فمارسته – أزهق - أنفذه – طعنة – كلاب – مكلب – الساق– الطريدة – يخش – بمدراه – بأسحم – تصرع.

بلغ عدد الأبيات التي تحدثت عن الصراع الحيواني حوالي ٥٢ بيتاً من أصل ٨٢٥ بيتاً ليشكل ما نسبته ٦% من عدد الأبيات، وهي نسبة صغيرة بالنسبة لمجموع الديوان، وربما يعزى هذا الأمر لورود ذكر الصراع الحيواني في معرض الحديث عن الناقة وأوصافها، ولم يكن موضوعا أساسياً في ديوان بشر.

ومشهد الصراع بين الثور والكلاب يدور حول ثلاثة محاور:

١. الثور.
٢. كلاب الصيد.
٣. وصف المعركة.

أولا: الثور

إن إحساس الشاعر بالوحدة والوحشة وهو يرحل في الصحراء على ظهر ناقته، قد فجر طاقاته الفنية، فأتى بصورة للناقة متمثلة في الثور الوحشي الذي يبعث حالة من القلق لشعوره بأن هناك إنسيا يرقبه، ويتربص به.

فصورة الثور الوحشي وما حصل له لم تأتِ لتصور حادثة واقعية حصلت أمام الشاعر، وإنما هي صورة من خيال الشاعر، ليصور بها وعن طريقها حاله، وحال ناقته التي تلازمه، والتي تتوحد معه في كل ما يطرأ له من أحداث يعهدها في الطبيعة، فيلتقطها، ويؤلف بينها، وبين شعوره وعاطفته وإحساسه، فتأخذ شكلا جديدا له أبعاد عميقة.

أما ثورُ بشر في الديوان فخائف حذر جائع وحيد يحتمي بأرطاةٍ قرب حقف في جوٍّ من المطر والريح الشديد البارد، وهذا الوصف في جميع قصائد بشر التي يرد فيها ذكر الثور الوحشي، فالخوف والحذر يجعل الثور لا ينام، وقلة النوم تزيد من إرهاقه وتعبه، وكل ذلك يعانيه الثور قبل المعركة المميتة مع الكلاب، يقول بشر:

كـأنَّ قَتُودَهَا بِأُرَيْنِبَاتٍ ... تَعَطَّفَهُنَّ مَوْشِيٌّ مُشِيحُ [1]

كَأَنِّيَ أَقتادي عَلى حَمشَةِ الشَوى ... بِحَربَةَ أَو طاوٍ بِعُسفانَ موجِسِ [2]

كَأَنَّها بَعدَ ما طالَ الوَجيفُ بِها ... مِن وَحشِ خُبَّةَ مَوشِيُّ الشَّوى فَردُ [3]

يبدأ بشر أبياته بأداة التشبيه(كأن) لينقل الدلالة في كل ما سيأتي من الثور إلى الناقة، فهو في كل أماكن تواجده يحمل الصفات المتشابهة، ففي منطقة أرينبات الثور مشيح (ينظر يمينا وشمالا حذرا وخوفا)، وفي منطقتي حربة وعسفان الثور طاوٍ موجس، وفي منطقة (حبة) الثور فرد، والتفرد يملؤه بالخوف الدائم والحذر، والشاعر معنيّ بهذه الصفات لثورِه لإضفاء الصفات الأسطورية على هذا الثور الذي يعيش هذه الظروف، والثور مع ذلك الخوف والرعب يخوض معركة أسطورية واحداً ضد عصب الكلاب الضارية، وغالبا ما يذكر بشر هذه الصفات بعد أن يذكر ما حل بناقته من إرهاق من طول الرحلة، (كأنها بعدما طال الوجيف بها) فهي بعد الوجيف ينال منها الإرهاق والتعب، ويبلغ منها التعب مبلغا عظيما، كحال ذلك الثور السابق، وأداة التشبيه (كأنها) توحي بمدى الانصهار بين الناقة والثور، فالحديث عن الناقة يعني الحديث عن الثور، والعكس صحيح، وعندما يقول (وحش خبَّة) يعطي

1- الديوان:٩٣ – قتودها: خشب الرحل، أرينبات: اسم مكان، تعطفهن: تلبسهن، موشي: ثور في قوائمه بياض، مشيح: حذر

2 الديوان:١٣٢ – أقتادي: خشب رحلي، حمشة الشوى: بقرة وحشية دقيقة القوائم، حربة وعسفان: أسماء أماكن، موجس: خائف

3 الديوان:٩٧ - الوجيف: نوع سريع من الجري، خبة: اسم مكان، موشي الشوى: قوائمه فيها بياض، فرد يعيش منفردا

دلالة كثرة الوحش وتنوعه في المنطقة، لكن بشرا اختار منها الثور الوحشي فقط، مما يلقي بظلال من نظرة الإعجاب والقداسة لهذا الحيوان.

وهو إلى جانب تفرده الذي يملؤه رهبة من المباغتات والأخطار، يطوي ليله طاوياً على آلام الجوع، يقول بشر:

تَراهـا إِذا ما الآلُ خَبَّ كَأَنَّها فَريدٌ بِذي بُرْكانَ طاوٍ مُلَمَّعُ [1]

هذه الحال من الجوع والوحشة تضفي مزيدا من القوة الأسطورية - على الثور - التي لا يمتلكها إلا الآلهة – كما عند الشعوب البدائية - مما يؤكد الرأي القائل بأن الثور يتمتع بقدسية دينية في الجزيرة العربية تأثرا بالديانات الوثنية المحيطة بالجزيرة، فبالرغم من السهر طوال الليل والخوف والجوع تظل قوة الثور وكأنه ظل مستريحا نائما طوال الليل، وهذا ما ينعكس مباشرة على قوة الناقة التي يشبَّه بها الثور.

والثور متفرد ما عدا حالة واحدة وردت في القصيدة رقم ٢١ من الديوان، حيث كان الثور مع مجموعة من البقر الوحشي يرعى أمورها، يقول بشر:

وَبِتنَ رُكوداً كَالكَواكِبِ حَولَهُ لَهُنَّ صَريرٌ تَحتَ ظَلماءَ حِندِسِ [2]

وهذا ما زاد من مسئوليته وهمِّه فجعله أكثر حذرا، وأكثر نشاطا، يدافع عن قطيعه دفاع القائد المسئول، وهذا في رأيي أفضل لوصف الناقة من تفرد الثور الوحشي، لأنه يزيد من همته وسهره وقلقه طوال الليل والنهار، لأنه لايحمل هم الفرد بل هم الجماعة مما يزيد من معاناته، ويعطيه قوة أكبر وقدرة على الصبر والمواجهة.

وثور(بشر) رغم ما سبق، نجده يعيش في صحراء قفراء تعصف به الريح الباردة والمطر، فالخوف والحذر يجعل الثور لا ينام، مما يزيد من إرهاق الثور وهمِّه، ثم يجمع الشاعر عليه المطر والريح الشديد، وكل ذلك يعانيه الثور قبل المعركة المميتة مع الكلاب، فالوضع الطبيعي أن يصبح الصبح على الثور وقد نال

---

1 الديوان:١٤٥ - الآل: السراب، خب: اشتد وارتفع، فريد: وحيد، ذي بركان: اسم موضع، ملمع: في جسمه بقع تخالف سائر لون،،جسمه طاو: يطوي البلاد نشاطا وقوة.

2 الديوان :١٣٣- صرير: صوت، حندس: شديدة الظلمة

منه التعب والأرق والخوف ، مما يستهلك منه كل قوة، لكنّ ما يحدث أن ثور بشر يظل في أعلى درجات همته وعنفوانه، وهذا ما ستكشف عنه الأبيات.

ويتحالف الخوف والحذر مع البرد والمطر والريح الشديد، مع حبات البرد، لتزيد من إرهاق الثور وقلقه، وقلة نومه، يقول بشر:

فَأَلجَــأَهُ شَــفّانُ قَطــرٍ وَحاصِــبٌ	**بِصَحراءَ مَرتٍ غَيــرِ ذاتِ مُعَــرَّسِ**[1]
تَــضيَّفَهُ إِلــى أَرْطَــاةِ حِقْــفٍ	**بِجَنْــبِ سُــوَيْقَةٍ رِهْــمٌ وَرِيــحُ**[2]
طــاوٍ بِرَملَـــةِ أَورالٍ تَـــضَيَّفَهُ	**إِلى الكِناسِ عَــشِيٌّ بــارِدٌ صَــرِدُ**[3]

فالثور يبيت ليلته بصحراء قاحلة يدفع فيها الريح الشديد والمطر هذا الثــور للاحتماء بجنب (أرطاة حقف) أو في صحراء لانبت فيها ولا زرع، والريح بــارد دائما ، خاصة ساعات المبيت ليلا، حيث لا يمكن للثور الخروج للبحث عن طعامه، فيظل طاويا، وكيف يمكن لطاو أن يذوق طعم النوم، ويضاعف الريح والبرد من قلة النوم، فتجتمع تلك الثلاثية المرعبة(الخوف – الريح – الجوع) لتكــون ســببا فــي إرهاقه وذهاب قوته بل قوة أعتى المخلوقات، لكن الصفات القدسية التي يتمتع بهــا الثور في وجدان الشاعر جعلته إلاها أسطوريا قادرا على تحمل ذلك وأكثر.

أما في القصيدة رقم ١٦ فليلة الثور ليلة رجبية تدفعه فيها الــريح الــشديدة الباردة، حتى لتوشك أن تطيح به جانبا من قوتها وشدتها، التي يكون فيها الــصقيع كأنه حبات اللؤلؤ، ولم يجد مكانا يأوي إليه يحميه من الصقيع، مما أدى إلى تجمــع حبات الصقيع وتعلقها بظهره، يقول بشر:

فَباتَــت عَلَيــهِ لَيلَــةٌ رَجَبِيَّــةٌ	**تُكَفِّئُـــهُ ريـــحٌ خَريـــقٌ وَتُمطِـــرُ**
فَأَضحى وَصِئبانُ الصَقيعِ كَأَنَّهــا	**جُمـــانٌ بِـــضاحي مَتنِـــهِ يَتَحَـــدَّرُ**[4]

وهكذا حال ثور بشر في لياليه عدا القصيدة رقم ٢٥، حيث لم يــذكر فيهــا البرد والمطر، وذلك في قوله:

---

1 الديوان:١٣٣- شفان قطر: ريح باردة ماطرة، صحراء مرت: قفر لا نبات فيها ، معرس: مكان للإقامة

2 الديوان: ٩٣ – تضيفه: ألجأه، أرطاة: شجر ينبت في الرمل، حقف: كثيب رمل اعوج، سويقة: اسم واد أو جبل، رهم: مطر ضعيف مستمر

3 الديوان: ٩٧ – طاو: جائع ، رملة أورال: رمل قرب مكة ، الكناس: مكان مبيت الثور بين الشجر، صرد شديد البرد

4 الديوان - الأبيات ٨، ١١: ١١٧ رجبية: من شهر رجب، تكفئه: تقلبه، خريق: باردة شديدة الهبوب، صئبان الصقيع: حبات البرد،جمان: لؤلؤ، متنه: ظهره.

تَراها إذا ما الآلُ خَــبَّ كَأَنَّهــا　　　فَريــدٌ بِــذي بُركــانَ طــاوٍ مُلَمَّــعُ [1]

وقد يكون ذلك لأنه يتحدث عن ناقته وقت الظهيرة، حيث يظهر السراب من بعيد، والسراب يعني الحر والقيظ، فلا مجال حينها للحديث عــن البــرد والمطــر والصقيع، فلا بد أن يتناسب الحال مع المقال.

وفي القصيدة رقم ٢٥ يتحدث بشر عن ملذاته ومتعه في الحيــاة، وتوزيــع أوقاته بين شرب الخمر والسهر في لعب القمار مع الأصــدقاء، أو نغــاء الحــسان الغانيات،حيث يقول:

وَعِشتُ وَقَد أُفني طَريفي وَتالِــدي　　　قَتيــــلَ ثَـــلاثٍ بَيـــنَهُنَّ أُضَــــرَّعُ

فَإِنَّ سِقاطَ الخَمرِ كانَــت خَبالَــهُ　　　قَديماً فَلوموا شاربَ الخَمرِ أَو دَعوا

وحبُّ القِــدَاحِ لا يــزال منادياً　　　إليــه، وإنْ كانــت بِلَيْــلٍ تَقَعْـــقَعُ

نِغاءُ الحِسانِ المُرشِـقاتِ كَأَنَّهـا　　　جَآذِرُ مِن بَــينِ الخُــدورُ تَطَلَّــعُ [2]

في نظري هذه الحال من الحديث عن المتعة لا يناسبها الحديث عن الخــوف والرعب والبرد والمطر الذي كان يعيشه الثور.

فهذا الثور الجائع المتفرد لا يعرف للنوم طعما ولا لونا، ثم يخوض معركــة شرسة صباحا مع كلاب الصيد، معركة موت أو حياة، وهو مع ذلك ينتصر ويظــل على حال عظيمة من الهمة والنشاط والعنفوان،ولا بد أن ينتصر هذا الثور ويظــل على همته ونشاطه، وإلا كان الشاعر مناقضا لنفسه عندما يتحدث عن ناقة نــشيطة تظل على حالٍ أسطورية من النشاط والهمة، فهو يقول:

وَيَفضُلُ عَفوَ الناعِجاتِ ضَــريرُها　　　إذا اِحتَدَمَت بَعدَ الكَــلالِ المُغَلِّــسِ [3]

فهي ناقة تظل على نفس الوتيرة من السرعة والنشاط، في الوقت الذي تعجز فيه النوق عن السير في الغلس، وسيرها على صبر من التعب والمشقة، يفوق سير النوق في أول سيرها.

---

1 الديوان: ١٤٥- الآل: السراب، خب: اشتد وارتفع، فريد: وحيد، ذي بركان: اسم موضع، ملمع: في جسمه بقع تخالف سائر لون،،جسمه طاو: يطوي البلاد نشاطا وقوة.

2 الديوان: ١٤٤ – ١٤٥. طريفي وتالدي: قديمي وجديدي، خباله: ذهاب عقله، القداح: لعب الميسر، المرشقات: من تمد عنقها وتنظر، جآذر: أولاد البقر الوحشي

3 الديوان: ١٣١ - يفضل: يفوق، عفو الناعجات: يزيد عن سرعة الإبل السريعة،ضريرها: صبرها، الكلال: التعب، المغلس: الغلس أي آخر الليل

فلو انهزم الثور فهذا يعني أن الحديث عن الناقة لا يمكن أن يقبله أي عاقل ناقد، لارتباط صفات الناقة وحلولها واتحادها بصفاته، وفي اعتقادي أن هذا نوع من مفاهيم عقيدة الحلول والاتحاد التي كانت سائدة في بعض الديانات القديمة، ولا زالت حتى اليوم في بعض الدول كما في الهند، وربما تأثر بها العرب بصورة أو بأخرى عند اتصالهم بالحضارة الهندية عن طريق التجارة، ويكفينا أن السيوف الهندية من أفضل السيوف التي يفتخر بحيازتها الفرسان، يقول بشر:

بِأَسحَمَ لَأمٍ زانَهُ فَوقَ رَأسِهِ   كَما نَفَذَت هِندِيَّةٌ لا تَصَدَّعُ [1]

فقد شبه الشاعر طعنة الثور التي تخترق جسد الكلاب كضربة السيف المصنوع في بلاد الهند

ثانيا / كلاب الصيد:

كلاب الصيد الطرف الثاني في المعركة، وهي الخصم اللدود المباغت في كل لحظة، وكلاب الصيد هي التي تبدأ بمهاجمة الثور ومطاردته، وتبدأ رحلتها مع إطلالة الصبح، حيث يبدأ الثور في البحث عن قوته بعد جوعه طوال الليل، يقول بشر:

فَبَاكَرَهُ معَ الإِشْرَاقِ غُضْفٌ   يَخِبُّ بِها جِدايَةَ أو ذَرِيحُ [2]

أما في القصيدة رقم ١٢ فبشر يسهب نوعا ما في وصف كلاب الصيد،وإن كان لا يقاس بإسهابه في وصف الثور الوحشي، والوصف الحسي غالب فيها على الوصف النفسي، حيث يقول:

فَفاجَأَتهُ وَلَم يَرهَب فُجاءَتَها   غُضفٌ نَواحِلُ في أَعناقِها القِدَدُ
مَعروقَةُ الهامِ في أَشداقِها سَعَةٌ   وَلِلمَرافِقِ فيما بَينَها بَدَدُ [3]

فهذه الكلاب غضف نواحل مربوطة بسيور الجلد، وهذا يضفي عليها من السرعة حتى لتكاد تفلت من يد صاحبها لولا أنه يوجه سيرها بهذه القدد، ومن شدة سيرها وعدوها العرق يتصبب من هامها، كما أن مرافقها متسعة مما يخدم البنية العميقة في الوصف وهي سرعة الكلاب ونشاطها في بحثها عن الثور ، وهذا يعطي

---

1 الديوان:١٤٦ – أسحم: قرن أسود، لأم، شديد متين، هندية: سيوف متينة متقنة من صنع الهند، لا تصدع: لا تكسر.

2 الديوان:٩٣ – غضف: آذانها طويلة مسترخية، يخب: يسرع، جداية أو ذريح: أسماء صيادَين

3 الديوان:٩٧ – نواحل: ضامرة، القدد: سيور الجلد، معروقة الهام: تظهر عروق رؤوسها، أشداقها، فتحة الفم، بدد: اتساع

صورة عن طبيعة ذلك العدو الذي يواجهه الثور، فهو ليس هينا ولا ضعيفا وإنما كلاب ضارية مدربة تتشوق للوصول للطريدة، وكلما كان العدو صعبا وشديدا دل ذلك على قوة البطل (الثور).

وظهور الكلاب يعني ظهور الموت للثور، يقول بشر:

لَهُ كُـلَّ يَـومٍ نَبـأَةٌ مِـن مُكَلِّـبٍ تُرِيهِ حِياضَ المَـوتِ ثُمَّـتَ تُقلَـعُ

بِأَكلِبَـةٍ زُرقٍ ضَـوارٍ كَأَنَّهـا خَطاطيفُ مِن حَولِ الطَريدَةِ تَلمَـعُ[1]

والتركيب (كل يوم) يبين استمرارية الخطر المتمثل بالكلاب والصياد ، وكلمة نبأة توحي بشدة التوجس والحذر الذي يتملك الثور، والحالة النفسية الصعبة التي تسيطر عليه، والتركيب(حياض الموت) يبرز خطورة الوضع الذي تمثله الكلاب بالنسبة للثور، فظهور الكلاب يعني ظهور الموت للثور، ووصف الأكلبة بأنها زرق يعزز الفكرة الرئيسة في خطورة تلك الكلاب على حياة الثور حيث استعمل الشعراء كلمة زرق للتدليل على الخطورة، يقول امرؤ القيس:

أَيَقْتُلُنِـي والمَـشْرَفِيُّ مُـضَاجِعِي ومَـسْنُونَةٌ زُرْقٌ كأسـنانِ أَغْـوَالِ[2]

كما أن كلمة خطاطيف تدلل على مدى التمسك والالتصاق الذي لا ينفك، وكلمة (حول) تفيد المحاصرة الشديدة من جميع النواحي، فكان الخروج من هذا الموت المحدق معجزة لا يستطيعها إلا من أوتي قوى خارقة، لا يملكها إلا أصحاب القداسة الدينية، والأبطال الخارقون في الأساطير الشعبية، ومن السهل القول أن خيال الشاعر الجاهلي كان يرده بلا وعي إلى التاريخ القديم المليء بالأساطير القديمة، فهذه الصورة مرتبطة بعقيدة قديمة آمن بها القدماء، ووصلت إلى العرب من خلال تأثرهم بالعقائد الدينية التي ازدهرت في أطراف الجزيرة، وكلما بعد العهد بزمن الشعائر الدينية القديمة، أصبحت تلك العقيدة مخزونا باطنيا يجتره الشاعر كلما أراد الإبداع في صورته الشعرية.

ولا نستغرب صورة الصراع بين الثور والكلاب، فذلك من المخزون التراثي الديني، " فالثور الوحشي الذي تكررت صوره في الشعر الجاهلي له نظير في

---

1 الديوان:١٤٦ – نبأة: صوت الكلاب، المكلب:صاحب الكلاب، تقلع: تنطلق، أكلبة: كلاب الصيد، ضوار: اعتادت الصيد، الطريدة: الصيد

2 ديوان امرئ القيس – تحقيق حنا الفاخوري- دار الجيل – بيروت – الطبعة الأولى -١٤٠٩هـ- ١٩٨٩م : ٦٢

السماء، فهناك ثور وبجانبه مجموعة من النجوم تسمى الجبار....، وصورة الكلاب التي تهاجم الثور في الشعر الجاهلية لها ما يناظرها من النجوم فمجموعتا الكلب الأكبر والكلب الأصغر لا تبعدان عن الجبار..... وهكذا فكل ما يقال عن هذا الحيوان في الأرض إنما يراد به النموذج المعبود فوقهم " [1]

والواضح من عرض الكلاب في مشهد الصيد أن بشرا لم يتعرض لها كثيرا وكأنه يعرف النتيجة الحتمية لهذا الصراع، فلا يصح الإكثار من الحديث حولها، فهي وإن كانت طرفا في الصراع فلا تستحق أن نعطيها من الأهمية ما نعطيه للثور لأن قوتها لا تقاس شيئا بقوة الثور ومضائه لذا بدا عدم اهتمام بشر بذكرها كثيرا، وإن تكلم عنها فمن باب مدح الثور لا من باب إضفاء أهمية لوجودها، وسيظهر ذلك من خلال الحديث عن معركة الثور والكلاب، وربما هذا مما يؤخذ على بشر في عدم اكتمال مشهد الصراع الحيواني، إذ لو أعطى الكلاب حقها من الحديث الحسي والمعنوي، لرسم لنا صورة رائعة متكاملة في عرض أقطاب الصراع الحيواني، كما فعل أوس بن حجر، وغيره من الشعراء في حديثهم عن هذا الصراع وتطرقوا فيه للأحوال النفسية للكلاب [2].

ثالثا / وصف المعركة:

تبدأ المعركة بين الثور وكلاب الصيد في بدايات الصباح الأولى حيث يكون الإرهاق والتعب قد بلغ من الثور غايته، ولكن هل يؤثر التعب والإرهاق والبرد وقلة النوم في أداء هذا الثور الأسطوري خلال المعركة، يقول بشر:

فَبَاكَرَهُ عِنْدَ الشُّروقِ غُدَيَّةً ... كِلابُ اِبنِ مُرٍّ أَو كِلابُ اِبنِ سَنبِسِ [3]

المعارك تبدأ بهجوم الكلاب على الثور حيث تتعلق بسيقانه وتعضها لتمنع هروبه أو تعيق سرعته، كما تعلق الصبيان بثياب الراهب العائد من بيت المقدس يتبركون به، يقول بشر:

---

1 الشعر الجاهلي تفسير أسطوري – د/ مصطفى عبد الشافي الشوري – الشركة المصرية العالمية – لونجمان – ١٩٩٦ م:١١٨-١١٩

2 يراجع ديوان أوس بن حجر، تحقيق د/ محمد يوسف نجم: ٤٢، للاطلاع عل الوصف النفسي لحال كلاب الصيد.

3 الديوان: ١٣٣ وكذلك الحال في القصائد ١٢ – ١٦- ٢١- ٢٥ - مر وسنبس: اسماء صيادين

وَأَدركَنَهُ يَأخُذْنَ بِالسَاقِ وَالنَسا		كَما خَرَّقَ الوِلدانُ ثَوبَ المُقَدِّسِ[1]

ولا زالت التأثيرات الدينية تفضح نفسها في ثقافة بشر، فمعرفة بشر بالثقافة الدينية النصرانية مرجعها إلى تأثر بعض القبائل بهذه الديانة، ومعرفتهم ببعض عقائدها وأسرارها، ولا غرابة في ذلك، فقبيلة طيِّئ من القبائل التي تأثرت بهذه الديانة، حيث يروي ابن كثير في تفسيره أن عدي بن حاتم الطائي دخل على النبي صلى الله عليه وسلم - وفي عنق عدي صليب من فضة - وهو يتلو قوله تعالى " اتخذوا أحبارهم ورهبانهم أربابا من دون الله " فقال عدي وقد كان يؤمن بالنصرانية: ما عبدوهم فقال النبي صلى الله عليه وسلم " بلى، إنهم حرموا عليهم الحلال، وأحلوا لهم الحرام فاتبعوهم، فذلك عبادتهم إياهم " [2]، وقبيلة أسد _ قبيلة بشر – قريبة من قبيلة طيِّئ وبينهم معارك أدت إلى أسر بشر في قبيلة طيِّئ، أسره أوس بن حارثة الطائي [3]، فاحتكاك بشر بقبيلة طيِّء ربما كان سببا في تشربه هذه الثقافة الدينية.

يقول بشر مسترسلا في وصف المعركة:

فلمَّا أنْ دنَوْنَ لِكَاذَتَيْهِ		وأَسْهَلَ مِنْ مَغَابِنِهِ المَسِيحُ [4]

ويطلق الثور ساقيه للريح هاربا من مصيره المحتوم، حتى إذا أدرك أنه لن يفلت منها، كرّ عليها شاهرا قرنيه السحماوين ليخترق بهما أفئدة الكلاب، حيث يقول:

قليلا ذَادَهُنَّ بِصَعْدَتَيْهِ		بِسَحْمَاوَينِ لِيطَهُمَا صَحِيحُ [5]

وتنجلي المعركة المميتة عن عدد من الكلاب ملقاة هنا وهناك والجرحى منها تئن وكأنها تنتظر من صاحبها أن يعفيها من هذه المهمة القاتلة، يقول بشر:

تَوَاكَلْنَ العُوَاءَ وقد أَرَاها		حِيَاضَ الموْتِ شَاصٍ أو نَطِيحُ[6]

---

1 الديوان:١٣٣ – المقدس: الراهب العائد من بيت المقدس

2 مختصر تفسير ابن كثير – للإمام الجليل ابن كثير الدمشقي المتوفي سنة ٧٧٤ ه – اختصار وتحقيق / محمد علبي الصابوني - المجلد الثاني – دار الصابوني للطباعة والنشر – المجلد الثاني: ١٣٧

3 الديوان: ٢٥ بتصرف

4 الديوان:٩٤ – الكاذة: لحم مؤخر الفخذ، المغابن: باطن الفخذ، أسهل: سال ونزل، المسيح: العرق يتصبب من الجسم

5 الديوان:٩٤ - ذادهن: أبعدهن، صعدتيه: قرنيه، سحماوين: قرنين، ليطهما صحيح: مصنوعان من مادة قوية.

6 الديوان :٩٤ – تواكلن: اعتمدن، شاصي: الذي مات وارتفعت قوائمه، نطيح: مات نطحا.

يبدو الانزياح في المعنى واضحا في عبارة (حياض الموت) حيث تحولت كلمة (حياض) من حياض للحياة تسق الناس والحيوان، إلى حياض تسقي الكلاب سمَّ الموت.

أما الثور فينطلق بأقصى طاقته وكأنه لم يلاق شيئا، مشرفا على هضبة يلمع جسده كأنه شعلة من النار، يقول بشر:

يَقومُ إِذا أَوفي عَلى رَأسِ هَضبَةٍ قِيامَ الفَنيقِ الجافِرِ المُتَشَمِّسِ[1]

وأصبح ينفضُ الغَمراتِ عَنْه كوقْفِ العاجِ طُرَّتُه تَلُوحُ[2]

ويستثني بشر ذكر نتيجة المعركة في القصيدة رقم ١٦ من الديوان لمناسبتها، حيث إنها جاءت في الهجاء لقوم لم يحموا جارهم، فلم يذكر بشر نهاية مؤلمة للثور وكأن معتقداته الدينية لا تسمح له بأن يميت ثوره المقدس، لذا ترك النهاية مفتوحة بدون تحديد.

وعند تحليل الأبيات من ٨-٢٢ من القصيدة رقم (٢١) من الديوان، تتضح لنا الصورة المتكاملة لطبيعة الصراع الحيواني بريشة بشر الشعرية، يقول بشر:

كَأَنِّيَ وأَقتادي عَلى حَمشَةِ الشَوى بِحَربَةَ أَو طاوٍ بِعُسفانَ موجِسِ

تَمَكَّثَ حيناً ثُمَّ أَنحى ظُلوفَهُ يُثيرُ التُرابَ عَن مَبيتٍ وَمَكنِسِ

إن الحديث عن الناقة وقدراتها الجسمية التي يمكن أن تكون وسيلة الانتصار على مهاول الصحراء، لا بد من تقريب المفهوم بصورة بيئية صحراوية، إنها صورة الثور الوحشي الذي يعيش حياته ملحمة من ملاحم الصراع والبقاء رغم تواتر واستمرار الأخطار المحدقة به منذ لحظة ميلاده.

فهذه الناقة كأنها ثور وحشي جائع خائف يعيش ب(عسفان) والبيت يبدأ بأداة التشبيه (كأنَّ) مضافة إلى ياء المتكلم، لتوحي بالالتصاق الشديد بين الشاعر وناقته. والثور خائف جائع، والخوف والجوع يعطيان الحيوان همه ونشاطاً، ينعكس تلقائياً على الناقة التي يستخدمها الشاعر وسيلة لسلوك الصحراء.

---

1 الديوان:١٣٤ – الفنيق: الفحل الكريم من الإبل الذي لايركب ولا يهان، الجافر: الفحل الذي امتنع عن لقاح الإبل، المتشمس: ذو نشاط حاد

2 الديوان:٩٥ - الغمرات: الشدائد، وقف العاج: سوار العاج، الطرة: الناصية.

وتتوالى المعاني الرأسية لتضيف عمقاً في الدلالة عن مدى نشاط هذا الحيوان فهو كامرأة صانعة حاذقة تحرك يديها تبعدهما وتقربهما بإتقان وبراعة، ولا يكتفي الشاعر بذلك بل يتعمق في تشبيه الثور في نشاطه وعمله كأنه رجل معه إبله العطاش والتي وردت الماء عطشى، فهي تعدو مسرعة للوصول سريعاً لتشرب وتروي الظمأ.

إن البنية العميقة في النص منذ بداية المشهد وحتى نهايته تدعم الفكرة الرئيسة في النص وهي إثبات قوة الناقة ونشاطها في قوله:

أَطاعَ لَهُ مِن جَوِّ عِرنانَ بارِضٌ وَنَبذُ خِصالٍ في الخَمائِلِ مُخلِسِ

فالثور يرتع مرعً خصيب وهذا المرعي يعطيه قوة في الجسم وراحة تنفعه في قوته ومواجهته وهذا يساهم في تعميق صورة هذا الوحش القوى، يقول بشر:

فَأَلجَأَهُ شَفّانُ قَطرٍ وَحاصِبٌ بِصَحراءَ مَرتٍ غَيرِ ذاتِ مُعَرَّسِ

وَبِتنَ رُكوداً كَالكَواكِبِ حَولَهُ لَهُنَّ صَرِيرٌ تَحتَ ظَلماءَ حِندِسِ

وتتوالى البنية العميقة في النص لتظهر هذا الثور كأنه نجم ترقد حوله ثيران الوحش، كأنها كواكب مضيئة مما يوحي بالزعامة فتتعمق دلالة النص لتظهر مدى قوى هذا الثور الرئيس القائد، ويزيده إحساسه بالمسئولية وبضرورة الحفاظ على هذه الأمانة همّة فوق همته، وقوة تزيد من قوته، يقول بشر:

فَباكَرَهُ عِندَ الشُروق غُدَيَّةً كِلابُ اِبنِ مُرٍّ أَو كِلابُ اِبنِ سَنبِسِ

ومداهمة الكلاب لوكر الثور عند الشروق يكثف دلالة التعب الذي عاناه الثور، مما يوحي بقوة هذا الثور الذي يتحمل كل ذلك الجهد، وهذا بدوره ينسحب على الناقة الموصوفة.

وكلمة (غدية) تصغير لغداة مما يعني أن فترة راحة الثور قليلة جداً لتكثف دلالة القوة والنشاط التي يمتلكها ذلك الثور، (أي الناقة) الذي يظل في أقصي حالات النشاط رغم السويعات القليلة التي استراح فيها، يقول بشر:

فَأَرسَلَها مُستَيقِنَ الظَنِّ أَنَّها سَتَحدِسُهُ في الغَيبِ أَقرَبَ مَحدِسِ

وَأَدرَكنَهُ يَأخُذنَ بِالساقِ وَالنَسا كَما خَرَّقَ الوِلدانُ ثَوبَ المُقَدِّسِ

فَأَرهَقَ زِنباعاً وَأَتلَفَ فارِغاً وَأَنفَذَهُ مِنها بِطَعنَةِ مُخلِسِ

وتبدأ الأبيات بالأفعال وهي المناسبة للحدث، وفيها تتــوالي الكثافــة الدلالية للقوة والنشاط في مشهد الصراع بين الكلاب والثور عندما تهــاجم الكــلاب ذلك الثور وتبدأ بعضٍّ سيقانه وجلده، وكأنها الراهب المقدس الذي يتعلق به الصبيان يتبركون بعودته من بيت المقدس، فيمزقون ثيابه، خصوصاً عندما تكون مــشهورة مثل كلاب (ابن مرٍّ) أو كلاب (ابن سنبس) ولكن ذلك الثور لا يستسلم لها بل يهاجم بقوة فيزهق (زنباع) ويتلف (فارغ) ولا شك في أنها من أقوى الكلاب في المجموعة فيجعل قرنه يخترق أجسادها، يقول بشر:

فَلَمّــا رَأى رَبُّ الكِــلابِ عَــذيرَها ... أَصاتَ بِهــا مِــن غــائِطٍ مُتَــنَفِّسِ

وَمَـــرَّ يُبـــاري جانِبَيـــهِ كَأَنَّـــهُ ... عَلى البيدِ وَالأَشرافِ شُعلَةُ مُقــبِسِ

يَقومُ إِذا أَوفي عَلى رَأسِ هَــضبَةٍ ... قِيامَ الفَنيــق الجــافِرِ المُتَــشَمِّسِ

وفي النهاية يستسلم الصياد لا الثور وينادي كلابه لتعود خوفاً من هلاكهــا، فالصياد يسمع أنين الكلاب بسبب شدة الضربات التي أصابت منها جراحات كثيرة، فيحس بألمها، ويشعر بشعورها.

وتظهر نشوة النصر على ذلك الثور الذي يعدو بعد المعركة مباشــرة علــى البيد والأشراف وجسده يتوهج من عرقه بعد المعركة كأنه شعلة مقبس.

وهذا الوصف المسترسل لهذه المعركة يعمق دلالة القوة التي وصفت بها الناقة،فهذه الصفات وحدها تستحقها ناقة الشاعر، يقول بشر:

عَلى مِثلِها آتــي المَتــالِفَ واحِــداً ... إِذا خامَ عَن طولِ السَرى كُلُّ أَجبَسِ

فالشاعر الشجاع الذي يقطع المتالف _ التي يتراجع عن خوضها الجبــان _ يحتاج إلى ناقة بمثل تلك المواصفات السابقة.

وقد استخدم الشاعر الأفعال الماضية للحديث عن مشهد انتهي مثل (تمكــث، أطاع، فألجأه، وبتن، وبات، فباكره، فأرسلها، وأدركتــه، فــأزهق، وأنفــذه، رأي، أصات)، ولكنه عندما يصف نشوة النصر عند الثور يستخدم الأفعــال المــضارعة (يباري - يقوم) ليعطي الاستمرارية لدلالة القوة والنشاط لناقته، كما ظل ذلك الثور مستمراً في همته وقوته الغالبة.

وعند استعراض حالات الصراع الحيواني بين الثور والكلاب، نجد الثور الوحش ينتصر فيها جميعاً عدا حالة واحدة في القصيدة رقم (١٦)، والتي يظل فيها الثور يصارع دون إعطاء نتيجة لنهاية هذا الصراع. مما يدلل على انعكاس الحالة النفسية التي تسيطر على الشاعر، فالحالة النفسية السعيدة التي سيطرت على الشاعر في القصائد ١١، ١٢، ٢١، ٢٥ جعلت نهاية ذلك الثور سعيدة تنتهي بالنصر.

أما القصيدة (١٦) يتحدث الشاعر عن الصراع دون إعطاء نتيجة وذلك انسجاماً مع حالة الغضب والحزن التي تملكت الشاعر نتيجة لمقتل (والبة) الذي كان في جوار بني جعفر فلم يحموه ولم يعطوا ديته.

ومن القصائد الخمسة التي يصور فيها المعارك بين الثور وكلاب الصيد نجده في القصيدة رقم ١٢ ينتقل بعد المعركة للحديث عن مدح بني بدر، أما في القصيدة رقم ١٦ فنجده يتحدث عن هجاء عتبة بن مالك بن كلاب، أما في القصائد ١١، ٢١، ٢٥، فلا يذكر فيها هجاء أو مدحا، وهذا يدعو للغرابة والدهشة، فالغالب أن تذكر المعركة للحديث عن قوة الناقة أثناء رحلتها الصحراوية لأنها ستصل لهدف مقصود، أما أن تذكر في ثلاث قصائد في الديوان بدون ذكر أي شيء بعدها فهذا يدعونا للظن بأن القصائد غير مكتملة، وأن الحفَّاظ نسوا أجزاءً منها، لأن بشرا لم يكن من شعراء الفن للفن بل كان من شعراء الفن الاجتماعي، فقد سخر شعره لخدمة قبيلته، لذلك لم يكن ليقف عند نهاية المعركة دون الولوج للغرض الأساسي من مديح أو هجاء، أو حديث عن معركة ما.

حقل الألوان:

تمهيد:

تعطي الألوان إحساسا ممتعا بالحياة، حيث تتباين الأحاسيس بالنسبة للألوان، فمن الناس من يتلذذ باللون الأخضر، والبعض الآخر باللون الأبيض، أو الأصفر.....الخ، وغيرهم يتمتع بوجود لونين، أو باختلاط الألوان وهكذا.

وإن كان اللون يرتبط بالعين وإحساسها، إلا أنه يتسرب إلى الشعور بإيحاءات داخل النفس، حتى إن الألوان تدخل في غمار الطب النفسي، حيث تعطي بعض الألوان راحة نفسية للمريض تساهم في تعجيل شفائه إضافة إلى أسباب العلاج

الأخرى، " وهنا ظاهرة يجب ألا نهملها – لسر نجهله – يثير إحساسا بعينه، على اختلاف هذه الألوان وتنوعها،فإن تولد هذا الإحساس بالذات عن طريق آخر غير اللون – كالنغم مثلا – يعود بالنفس إلى طيف اللون من جديد، ويحرك فيها ما يُمَوِّجهُ هذا اللون من ظلال" [١]، هذا القول الذي يراه الكاتب هو ما يمكن أن نطلق عليه (شاعرية الألوان)، أو رمزية الألوان وقيمتها الأسلوبية، " فللألوان قيمٌ شعرية تتجاوز حدود اللون ذاته أو الإحالة عليه إلى مستويات عاطفية وإيحائية " [٢]، " ومن ثمَّ فإن وضع كل دالٍ لوني في إطار دلالي محدد لا يتجاوزه يحجر على قيمته الشعرية، ويحد من تفاعلاته وطاقاته الإيجابية التي تسهم في إنتاج الدلالة " [٣].

وهذه الدراسة اللونية توضح قدر الإمكان السياقات التي استعمل فيها بشر كلمة اللون، والإيحاءات الدلالية التي نثر فيها بشر مجموعة ألوانه " سواء ما اتصل منها بعالم الأحياء حيوانا وغير حيوان، أو ما اتصل منها بمظاهر الطبيعة المتحركة أو الجامدة " [٤]، كما تبين مقدار " الانزياح الذي يعني البعد عن مطابقة الدال لمدلوله....... وهو ما يعني أن معيار الحكم على هذه الدوال لا يعني معيار الكذب والصدق، ولا معيار توليد المدلولات، بل قدرة على قول رؤية مختلفة "[٥]ويجب على المبدع أن ينتبه للاستعمال الطبيعي للغة، لأنه المقياس الطبيعي للتفريق بين اللغة الطبيعية واللغة الإبداعية، لأنه" ثمة معيار يحدده الاستعمال الفعلي للغة، ذلك لأن اللغة نظام، وإن تَقَيُّد الأداء بهذا النظام هو الذي يجعل النظام معيارا، ويعطيه مصداقية الحكم على صحة الإنتاج اللغوي وقبوله، أما الانزياح فيظهر إزاء هذا على نوعين:إنه إما خروج عن الاستعمال المألوف للغة، وإما خروج على النظام اللغوي نفسه، أي خروج على جملة القواعد التي يصير بها الأداء إلى وجوده، وهو يبدو في كلا الحالين كما يمكن أن نلاحظ، وكأنه كسرٌ للمعيار، غير أنه لا يتم إلا

---

1 الشعر والفنون الجميلة – إبراهيم العريض – دار المعارف بمصر: ٥٣- ٥٤

2 مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة – د/ يوسف موسى رزقة – مجلة الجامعة الإسلامية ، المجلد العاشر، العدد الثاني:٣٦٧

3 الخطاب الشعري عند محمود درويش / دراسة أسلوبية – د/ محمد صلاح زكي أبو حميدة ، مطبعة المقداد – غزة، الطبعة الأولى ١٤٢١هـ-٢٠٠٠م:١٣٣

4 قراءة ثانية في شعر امرئ القيس – د/ محمد عبد المطلب، ط ١٩٨٦م: ٣٥

5 جمالية اللون في القصيدة العربية / محمد حافظ دياب - مجلة فصول / الأدب والفنون المجلد الخامس – العدد الثاني- ١٩٨٥ م: 42

بقصدٍ من الكاتب أو المتكلم، وهذا ما يعطي لوقوعه قيمة لغوية وجمالية ترقى بـــه إلى رتبة الحدث الأسلوبي"[1] .

وتدور دلالات الألوان في ديوان بشر حول عدد من المواضيع منها: الحـــب والعشق، القوة والشجاعة، الانتصار والفخر، المتع والراحة النفسية، الكرم، القلـــق والخوف، الذل والهزائم، مستمدة من موضوعات مختلفـــة مثـــل: الوقـــوف علـــى الأطلال، والصراع الإنساني والحيواني، وكذلك عند الحـــديث الناقـــة وقـــدراتها أو صفاتها الجسمية، وكذلك في الحديث عن الكرم والفخر.

اللون الأبيض:

اللون الأبيض من الألوان التي تحتل مساحة لا بأس بها في ديوان بشر، فقـــد ورد ذكره ما يقرب من (٤٥) مرة في الديوان،منها (١٦) موضعا ذكر فيها اللـــون الأبيض بصورة مباشرة مثل الألفاظ: بيضاء – البيض- أدماء- الشهباء – العاج – بياض غرته – شهاب – أبيض، ومنها ما يدل على اللون الأبيض بـــصورة غيـــر مباشرة مثل: الضحاء – صبحناه – الكوكب – دواخـــن – الأقـــاحي – موشـــى – الضباب - الشمس – الآل - ودك السديم – اللامعات –النهار – الهجان - الشيب، وقد ورد ذكره في موضوعات متنوعة كالغزل والمعارك، والـــصراع الحيـــواني، ووصف الناقة، ووصف الخيل وفي المدح والكرم، كما تنوعت المجـــالات الدلاليـــة التي تحملها تلك الموضوعات منها: إظهار اللوعة والفخـــر والـــشجاعة والتهديـــد والوعيد ووصف القوة الجسدية، والقلق والترقب.

واللون الأبيض لون الصفاء والطهارة، ولكن الشاعر انزاح به إلـــى دلالات أخرى، تبعا لسياق الموضوع أو الحالة النفسية التي تسيطر على الشاعر"ولا يمكـــن إنكار حقيقة واضحة في هذا المجال، وهي أن محاولة تصور الأسلوب كـــانحراف عن قاعدة خارجة عن النص، وابتعاد متعمد من قبل المؤلف لتحقيق أغراض جمالية

---

[1] مقالات في الأسلوبية- د/ منذر عياشي- منشورات اتحاد الكتاب العرب- ١٩٩٠م : ٨١

أمر مقبول للوهلة الاولى، كما لا يمكن إنكار حقيقة أخرى وهي أن هـذا التـصور يساعد على شرح كثير من الظواهر اللافتة في النصوص الادبية" [1] .

وأكثر الحديث في اللون الأبيض عن دلالة القوة سواءً القوة البشرية أو القوة الحيوانية، ففي مجال الحديث عن القوة البشرية تظهر دلالات الفخر جلية واضـحة في هذا المقام، يقول بشر:

صَبَحناهُ لِنَلبِسَهُ بِزَحفٍ   شَديدِ الرُكنِ لَيسَ لَهُ كِفاءُ
بِشيبٍ لا تَخيمُ عَنِ المُنادي   وَمُردٍ لا يُرَوِّعُها اللِقاءُ [2]

فالقوة هنا قوة مادية ومعنوية، فكلمة صبحناه والتي تعني ظهور اللون الأبيض في الصباح تتفاعل مع عدد الجيش وقوته التي لا مثيل لها، وكلمة شيب وإن اختلط فيها اللون الأبيض بالأسود جاءت دلالة القوة فيها منزاحة، حيث يوحي الشيب بالضعف واللين والاعتماد على الآخرين، لكنه هنا ينزاح من الضعف إلى القوة حيث ينطلق الأبيض من الشيب ليدلل عل قوة معنوية تهتز لها الجبال عندما يستجيب الشيب (كبار السن) لنداء القتال دون تردد أو وجل مع أنهم معذورون لو نكصوا، مما يعطي دلالة قوية على بأس القوم وشدتهم، وكذلك يدلل على قوة تجربتهم القتالية، وخبرتهم بفنون المعارك وخططها، مما يجعلهم عنصرا مهما في الجيش لا يمكن الاستغناء عنه .

وفي مجال وصف الناقة يشبه الشاعر ناقته بقوتها وسرعتها كأنها حمير وحشية، حيث يقول:

وَالعَيرُ يُرهِقُها الخَبارُ وَجَحشُها   يَنقَضُّ خَلفَهُما اِنقِضاضَ الكَوكَبِ
فَعَلاهُما سَبِطٌ كَأَنَّ ضَبابَهُ   بِجُنوبِ صاراتٍ دَواخِنُ تَنضُبِ [3]

فرغم أن الأرض رخوة لينة إلا أن الحمير الوحشية بقوة عضلاتها وإرادة النجاة من الموت تتحدى هذه الأرض اللينة وتتجاوزها، وينطلق جحشها مسرعا

---

[1] علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته – دكتور صلاح فضل – منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت – الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م : ١٨٢-١٨٣

2 الديوان: ٥٨ - كفاء: مثيل، لا تخيم: لا تجبن

3 الديوان: ٨١- ٨٢ - الخَبَار: الأرض الرخوة، سبط: غبار كثيف، صاراتٍ: اسم جبل، تنضُبِ: شجر دخانه أبيض

كسرعة الكوكب اللامع المنقض، فكلمة (الكوكب) هنا تدل على السرعة الشديدة للحمير وجحشها، وهذه السرعة لا تتبع إلا من القوة الجسدية لتلك الحيوانات،فيبدو لونها الأبيض مع السرعة كأنه شهاب أبيض ينطلق لامعا في السماء، وليس غريبا على الشاعر الذي يعيش في الصحراء ذات السماء الصافية أن يستخدم هذا التشبيه، حيث تظهر تلك الشهب بكثرة وبوضوح، وغريب على الجاحظ أن يعترض على هذا التشبيه، وهو جزء من حياة الشاعر الصحراوي الذي يعيش ليله أكثر من نهاره بسبب الحر الشديد، فيرى في الليل صورا ربما أكثر مما يراه في النهار[١]، وهذه السرعة الشديدة أنشأت غبارا أبيض كأنه دخان شجر تنضب عندما يشتعل وينطلق دخانه الأبيض على سفوح جبل صارات، إنها قوة الحمير الوحشية المنصهرة مع قوة النيران ودخانها الأبيض حول الجبل، أنه اللون الأبيض لون القوة والسرعة والشدة.

ودلالة القوة في اللون الأبيض جلية واضحة في قوة الثور الوحشي كما في قوله:

وأضحى والضبابُ يَزِلُّ عنه كوقْفِ العاجِ ليس به كُدوحُ [٢]

يتحدث الشاعر عن الثور الوحشي قبل المعركة، حيث يسطع اللون الأبيض لون التحدي والقوة في مواجهة الأخطار القادمة، التي تحمل الموت الزؤام، أنه لون ساطع لا تشوبه شائبة قبل المعركة يتعانق فيه لون الضحى الأبيض، والذي هو لون النشاط والهمة والحيوية في بدايات النهار، ولون الضباب الأبيض الذي لازال يحمل قطرات منعشة ورطبة تخفف من وهج الحر الصحراوي، فتزيد من النشاط والقوة، أما كلمة العاج فتحمل في دلالة لونها الأبيض قوة الفيل الذي يمتلك الأنياب العاجية القوية، وكأن الشاعر يريد أن يضفي من قوة الفيل إلى قوة ثوره ولو بطريق غير مباشر، ينصهر اللون الأبيض لون الطبيعة ساعة الضحى، و اللون الأبيض في الضباب و لون الثور الوحشي الأبيض لون العاج الصافي مع بعضه البعض، يقول بشر:

---

1 ارجع للديوان: ٣٤- ٣٨، لتقرأ التوضيح الرائع للمحقق حول هذا المعنى

2 الديوان: ٩٤ - وقف العاج: سوار العاج، كدوح: جروح وخدوش

وَأَصــبَحَ يَــنفُضُ الغَمَــراتِ عَنــهُ   كَوَقــفِ العـــاجِ طُرَّتُـــهُ تَلـــوحُ[1]

فاللون الأبيض لا يزال على حاله من القوة بعد المعركة العنيفة مـــع كـــلاب الصيد، حيث يختلط اللون الأحمر بالأبيض نتيجة للجروح، سواء من الثور أو مـــن الكلاب خاصة في منطقة الرأس حيث القرنان اللذان يطعن بهما، ورغم جراحاته إلا أنه ظل على قوته وهمته، وهذا يضفي مزيدا من القوة الأسطورية على ذلك الثور، يقول بشر:

وَمَـــرَّ يُبـــاري جانِبَيـــهِ كَأَنَّـــهُ   عَلى البيدِ وَالأَشرافِ شُعلَةُ مُقـبِسِ
يَقومُ إِذا أَوفي عَلى رَأسِ هَـضبَةٍ   قِيامَ الفَنيــقِ الجــافِرِ المُتَــشَمِّسِ[2]

فالثور بعد تلك المعركة المميتة ينطلق بقوة على البيد والمرتفعات كأنه شعلة تلمع وتضيئ بنورها اللامع، كأنه جمل قوي يحتفظ بقوته بعدم اقترابه من إناثه، أي كأنه لم يبذل أي جهد يذكر، وليس له عمل سوى الوقوف بالـــشمس بـــلا جهـــد أو ضنك، إنها صفات لا يملكها إلا ثور بشر الأسطوري.

وقد ينحاز اللون الأبيض إلى معنى الشجاعة والمدح، كما في قوله:

لِمُستَـــسلِمٍ بَـــينَ الرِمـــاحِ أَجَبتَـــهُ   فَأَنقَذتَـــهُ وَالبـــيضُ فيـــهِ شَـــوارِعُ[3]

فالحديث عن شجاعة أوس بن سعدى الذي ينقذ الأبطال مـــن بـــين بـــراثن السيوف البيض، فاللون الأبيض هنا يحمل الموت الزؤام والذي يتحدى الأبيض هـــو أوس بشجاعته وبأسه، إنها معركة مصير بين اللون الأبيض وبين أوس، ينتصر فيها أوس على اللون الأبيض لون الموت والهدم.

والدلالة الثانية المهمة التي يتناولها اللون الأبيض دلالة العشق وإظهار اللوعة لذكرى الحبيب أو رحيل الحبيب وقد وردت في (١١) موضعا وأكثرها في الحديث عن الأطلال وذكرى الأحبة الظاعنين، كما في قوله:

كَـــأَنَّ الأَتحَمِيَّـــةَ قـــامَ فيهـــا   لِحُسنِ دَلالِها رَشَأٌ مُوافي
مِنَ البـــيضِ الخُـــدودِ بِـــذي سُـــدَيرٍ   يَنُشنَ الغُصنَ مِن ضالٍ قِضافِ

---

1 الديوان: ٩٥ - الغمرات: الشدائد، طرته: مقدمة شعره

2 الديوان: ١٣٤ – الأشراف:المرتفعات، مقبس:رجل يحمل نارا، أوفى: اكتمل، الفنيـــق: الفحل من الإبل الذي لا يركب، الجافر: الفحل الذي لا يصل الإناث، المتشـــمس:شديد النشاط

3 الديوان: ١٤٢- البيض: السيوف، شوارع: تنهش في جسده

أَوِ الأَدمِ المُوَشَّحَةِ العَواطي بِأَيديهِنَّ مِن سَلَمِ النِعافِ[1]

فهذه الحبيبة الأتحمية أسرت (بشراً) بدلالها، كأنها ولد الظبية الأبيض أو الظباء البيضاء التي تنعم بتناول الأغصان والنبات، وفي تناول الأغصان الطرية دلالة على رقة العيش، وهذا يعنى طراوة الجسد ورقته وصفاء اللون وبهجته، لأنه لم يجهد أو يشقى، فيبقى غضا طريا، ومما لاشك فيه أن اللون الأبيض في النساء يعشقه الرجال سيما إذا اقترن بالدلال والتثني في السير كما الظباء، فاللون الأبيض هنا يأسر الألباب من هذه الفتاة التي نأت وهجرت الشاعر، وكيف لا يتذكرها وهي تحمل كل هذا الجمال والدلال.

وكما يحمل اللون الأبيض الوصف الحسي فإنه يحمل الشعور النفسي بالحزن والعذاب لفراق الحبيب، عندما يقول:

أُراقِبُ في السَماءِ بَناتِ نَعشٍ وَقَد دارَت كَما عُطِفَ الصِوارُ[2]

فالشاعر لا ينام حزينا على الفراق المتوقع للحبيبة صباحا، فيظل يراقب نجوم بنات نعش حتى تكمل استدارتها، وإذا بالفجر يبزغ وقد دارت بنات نعش كما تدور جماعة بقر الوحش وتهرب لفزع ألمَّ بها، فالأبيض مشترك ما بين النجوم في بياضها ولمعانها، وبين بقر الوحش الأبيض الذي يلمع مع ضوء النجوم، إنه لون العشق مختلطا بالأسود لون الليل، فالأسود لون الحزن والفراق، والأبيض لون لحظات العشق السابقة التي ترد على الخاطر أثناء السهر، ومراقبة النجوم في الليل من شدة القهر والحزن.

ولا يبتعد اللون الأبيض عن مجال المتعة، فالمتعة عند بشر تجمع بين شرب الخمر ولعب القداح وملاعبة البيض الحسان كما في قوله:

فَإِن يَكُ قَد نَأَتني اليَومَ سَلمى وَصَدَّت بَعدَ إِلفٍ عَن مَشيبي
فَقَد أَلهو إِذا ما شِئتُ يَوماً إِلى بَيضاءَ آنِسَةٍ لَعوبِ[1]

---

1 الديوان: ١٦٢ – ١٦٣ - الأتحمية: الفتاة بالثياب اليمنية، رَشَأٌ: ولد الظبي، مُوافي: مكان مرتفع، بذي سُديرٍ: اسم مكان، ينشن: يتناولن، ضال:شجر صغير دقيق العيدان،قضاف:دقيق، الأدم:ظبية بها بياض، الموشَّحةِ:لها طرتان من جانبيها كالوشاح، العَواطِي:ترفع يديها لتصل للغصن، سلم: شجر قضبانه طويلة، النعاف:سفح الجبل

2 الديوان: ١٠٥ - بنات نعشٍ:نجوم سبعة تدور حول القطب الشمالي،الصِّوارُ:جماعة بقر الوحش

فاللون المختلط جاء نقمة على الشاعر حيث كان مدعاة للنفور والبعد من النساء، وكيف لا يكون ذلك والنساء يحببن ما يحب الرجال صغار السن من النساء، فإنه أدعى للمتعة والمداعبة، ألم يقل رسول الله صلى الله عليه وسلم لجابر: "هلَّا بكراً تلاعبها وتلاعبك"[٢]، لكن الشاعر يتغلب على اللون المختلط بالاتجاه إلى خط آخر سهل الوصول وأفضل في المميزات أنه اللون الأبيض الصافي، مقترنا بصغر السن والغنج والدلال، واستخدام الفعل المضارع (ألهو) بعد (قد) يفيد الحرية المطلقة في الاختيار، ويؤكد هذا التوجه استخدام الفعل الماضي (شئت) ليدلل على إطلاق الحرية الخالصة المتعلقة بالشاعر في اختيار ما شاء من النساء والفتيات دون أي عائق، فكلمة بيضاء جاءت لبيان الذوق الاختياري في اللون المفضل عند الشاعر وهو اللون الأبيض، وبين مدى قدرة الشاعر على تخطي الحواجز العاطفية والجسدية والزمنية التي تعترضه للوصول إلى مبتغاه.

وربما يحمل اللون الأبيض دوال الخوف والقلق كما عند الثور الوحشي، حيث يقول:

فَأَدّى إِلَيهِ مَطلَعُ الشَمسِ نَبأَةً ... وَقَد جَعَلَت عَنهُ الضِبابَةُ تَحسِرُ[٣]

مطلع الشمس هنا يحمل دلالات القلق والخوف من الخطر القادم، فبدلا من أن يكون مصدرا للأمان بعد خوف الليل ورهبته، أصبح الأبيض (مطلع الشمس) رمزا للرعب والموت القادم، وذلك عندما ينجلي أبيض آخر وهو الضباب الذي يخفي الحقيقة، فانحساره يظهر الحقيقة واضحة جلية، حقيقة ما تحمله اللحظات القادمة من تباشير بالموت والهلاك.

مطلع الشمس يعني القلق والخوف، وانحسار الضباب يعني وضوح الحقيقة (الموت القادم) مع كلاب الصيد.

ومن السياقات التي يرد فيها اللون الأبيض أيضا الكرم،حيث تظهر دلالته بجلاء في اللون الأبيض مع الأضياف الغرباء عندما يقول:

وَشَعثٍ قَد هَدَيتُ بِمُدلَهِمٍّ ... مِنَ المَوماةِ يَكرَهُهُ الجَميعُ

---

1 الديوان: ٧٠ – صدت: امتنعت، إلف: ود وعشرة،

2 فقه السنة / سيد سابق، المجلد الثاني، دار الفتح للإعلام العربي، الطبعة الحادية والعشرون ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩ م: ١٥

3 الديوان: ١١٧ - نبأة: صوت خفي من الكلاب، تحسر: تنجلي

تَرى وَدَكَ السَديفِ عَلــى لِحــاهُم   كَلَونِ الــراءِ لَبَّــدَهُ الــصَقيعُ [1]

فالشاعر يتلقف التائهين الحيارى من وسط دروب الموت في الصحراء، ولا ينقذ حياتهم فقط بل ينقذ جوعهم عندما يذبح لهم فيأكلون من اللحم، وتبدو شدة الجوع على تصرفاتهم أثناء الأكل، فهم يأكلون بنهم وبسرعة لدرجة أن دهن السنام الأبيض يظهر على لحاهم كأنه لون زهر الراء الأبيض الذي جمَّده الصقيع، فاللون الأبيض لون الدهن خرج عن معناه الحقيقي لون الدهن الأبيض، وانزاح ليحمل معاني الكرم التي يتمثلها العربي مع الغرباء التائهين، ويسيطر اللون الأبيض سيطرة واضحة على أحاسيس الشاعر، عندما يتخيل زهر الراء الأبيض بدل الدهن، ويتجلى هذا الكرم الأبيض في البرد والصقيع الأبيض حيث ينعدم الزاد والطعام.

هذا هو اللون الأبيض بدلالاته وإيحاءاته التي أحسها الشاعر وعرضها على شاشات ديوانه الملونة، لنشاهدها ونقرأها كما يخرجها لنا من قلبه ومشاعره.

اللون الأسود:

لقي اللون الأسود عند بشر اهتماما لا يقل عن اهتمامه باللون الأبيض حيث ورد ذكره في (٣٨) موضعا في الديوان.

وذُكِر اللون الأسود إما مباشرة، أو بما يدل عليه، وجاء ذكر السواد مباشرة في خمس مواضع دون المكرر في الكلمات (السوادي – سود – السواد - سمر – أحوى) وفي (٣٣) موضعا بصورة غير مباشرة مثل: (الليل – سخام- القِدر- عشاء –غذامى- سحماوين- دمنة- ظلماء- حم القوادم – حبشي – السَّرى -الأقتم – خُدَارى – العشي- الظلام- دجاها) ، كما جاء اللون الأسود مختلطا مع ألوان أخرى أشهرها الأبيض ليعطي الخليط دلالات مغايرة.

وورد الحديث عن اللون الأسود مباشرة أو بما يدل عليه في موضوعات كثيرة مثل الحديث عن المقدمات الطللية وما فيها من الغزل والنسيب، وأثناء وصف

---

1 الديوان: ١٥٦ - مدلهمٍّ: طريق غير معروفة، الموماة: صحراء قاحلة، ودك: دسم اللحم والشحم، السديف: قطع السنام، الراء: شجر زهره أبيض كالقطن، لبده: جمَّعه،الصقيع: الندى المتجمد

الناقة، وفي ذكر المعارك وما فيها من انتصارات وهزائم، كما ورد ذكره في الصراع الحيواني.

واللون الأسود لون غالبا ما تعافه النفس، وتنفر منه، ويبعث معاني الخوف، لكن الشاعر أخذه بلسانه، وجعله يتحول في دلالاته من المعنى العام إلى معانٍ ودلالات جديدة، حيث تنوعت دلالات اللون الأسود في ديوان بشر ما بين الحب،والعشق، والخوف، والرعب، والذل، والشجاعة، والصبر.

الدلالة الأولى: الحب والعشق

جاء ذكر اللون الأسود المباشر واشتقاقاته في موضوع العشق والحب في وصف الجمال الحسي للمحبوبة خاصة لون شعرها عندما يقول:

رَأى دُرَّةً بَيضاءَ يَحفِلُ لَونَها   سُخامٌ كَغِربانِ البَريرِ مُقَصَّبُ[1]

فالشعر أسود فاحم كأنه عناقيد البرير السوداء، وهذا السواد يجلي بياض وجه المعشوقة ويزيده إشراقا، فالضد يظهر حسنه الضد.

واللون الأسود يأتي بصورة غير مباشرة عندما يذكر الشاعر الليل وما يقاسي فيه من هموم لبعد المحبوبة ورحيلها

أَجِدَّكَ ما تَزالُ نَجِيَّ هَمٍّ   تَبيتُ اللَيلَ أَنتَ لَهُ ضَجيعُ[2]

فالليل بسواده لا يزال يحمل ساعات الهم والقهر العاطفي لبعد المحبوبة أو قرب ساعة رحيلها، الأسود لون الليل والذي يعنيالتفكير والسهر والهم، وكيف لا يكون نجيّ الهم وقد ملكت المحبوبة عليه فؤاده ؟، فالشاعر هنا ما زال على حالة من الشوق يناجي حبه الضائع في الليالي الطويلة، وهذا يجعل الدلالة تتحرك في هذا البيت الشعري على محورين متقابلين:

الأول: محور الحزن والكآبة، والثاني محور الحياة والسعادة، وبروز اللون الأسود في الشطر الثاني يوحي بالخط الدلالي العام الذي يسيطر على البنية اللغوية، وهو جو الحزن والشوق والمناجاة، إذ إن حبه الضائع في الليالي الطويلة، ينقل إلينا الإحساس القوي بالقهر والإذلال، وقد انتقى الشاعر

---

1 الديوان: ٥٩ - درة بيضاء: فتاة كالدرة، يحفل: يجلو سخام: شعر أسود، غربان البرير: عناقيد ثمر الأراك، مقصب:مجعد

2 الديوان: ١٥٣ – أجدك: لا ينبغي منك أن تظل جادا

الدوالَّ داخل هذا البيت من معجم سوداوي حزين نحو (أجدّك- نجـــي هـــمّ)، وواضح أن الشاعر شحن البيت بألفاظ تبعث في النفس معاني الكآبة والحزن والهم، وكأنه بذلك أراد أن يخفف من قتامة الموقف، ومأساوية الرؤية التـــي شحنها اللون الأسود.

وقد لا يأتي اللون الأسود مباشرة بل بما يدل عليه كما في قوله:

يُفَلِّجــنَ الــشِفاهَ عَــنِ اِقحُــوانِ جَـــلاهُ غِـــبَّ ســـارِيَةٍ قِطـــارُ[1]

فالشفاه الأقحوانية الحمراء أظهر جمالها سواد جوف الفم الذي كأنه ســحابة سوداء تحمل الخير والمطر، وما يبدو من أسلوب بشر أنه يميل لتــزاوج الألـــوان وخلطها ، فهو هنا يخلط بين اللونين الأحمر والأسود، وقد خلط سابقا بين الأبـــيض والأسود، وكأنه ملَّ من لون الصحراء الواحد بصفرة رمله، فوجد في خلط الألـــوان وجودا أبهج للحياة ينتصر على صفرة الموت في الصحراء.

كما يعطي اللون الأسود إحساسا بالراحة النفسية لدى الشاعر ســيما عنـــدما يواصل ليله بنهاره فيأنس بليله هاربا من ذكريات حبه الأليمة عندما ينقطع الوصال بعد رحيل الحبيب حيث يقول:

أُبَكِّـــــي بُكـــــاءَ أَراكِـــــيَّةٍ عَلـى فَــرعِ ســاقٍ تُنــادي حَمامــا
سَـــراةَ الـــضُحى ثُـــمَّ هَيَّجتُهـــا مَــروحَ الــسُرى تَــستَخِفُّ الزِماما[2]

فهو يتناسى همه بحث الناقة على السير المجد ضحى وفـــي الـــسرى،فقوله: (مروح السرى) يعني قوتها أثناء السير ليلا فهي مرحة نشيطة في الليل حين تتعب النوق وتهمد حركتها، فهو يسير ليلا حتي لا تأسره الذكريات والأحزان، فالحركـــة والسير ليلا تعني الانشغال بشيء آخر،إنه الفكر والهم، وكلما مشى ونسي همومـــه ارتاحت نفسيته لتخلصه من تلك الأحزان بشيء آخر هو التعب في الطريـــق، فـــلا ينبغي الاستسلام للأحزان، فعلى الشاعر أن يجدَّ ليله بنهاره لكي ينسى ألم الفـــراق، فليكن ألم المسير المتتابع ليل نهار، لا ألم الكمد والقهر العاطفي ، فهو لا يريـــد أن

---

1 الديوان: ١٠٣- يفلجن: يفتحن، أقحوان:، جلاه: أظهره، غب سارية: بعد سحابة ليلية، قطار: تنزل المطر

2 الديوان: ١٩٦ -١٩٧ - أراكـيـّة: حمامة فوق الأراك، سَرَاةَ الضحى:وقت النهار، مَرُوحَ السُّرَى: نشيطة ليلا، تستخف الزِّماما: لاتحتاج لتحريك الزمام للإسراع

يعيش باكيا أحلامه كبكاء أراكية على غصن شجرة، وهو يستعين على ذلك بصديقته ورفيقة دربه ناقته النشيطة (مروح السرى) التي تساعده في التغلب على تلك الهموم.

وينضم إلى جانب دلالة الحب والعشق دلالة التمتع في الحياة فيأتي الليل بسواده ليغطي على ما سبق من الهم والحزن كما في قوله:

وَحُبُّ القِداحِ لا يَزالُ مُنادِياً … إلَيها وَإِن كانَت بِلَيلٍ تَقَعقَعُ

نِغاءُ الحِسانِ المُرشِقاتِ كَأَنَّها … جَآذِرُ مِن بَينِ الخُدورُ تَطَلَّعُ [1]

فالسواد هنا يعني الليل، حيث يجتمع الأحباب والسُّمَّار يقضون ليلتهم متمتعين بلعب القمار ويزيد المتعة اجتماع الخمر مع الغانيات الحسان ، حيث يتناسون جفوة الصحراء وقسوة النهار بما يحمله من نذر مخيفة من كل أمر، فالليل نقيض النهار في دلالاته

فاللون الأبيض يعني النهار الذي يعني الشقاء والتعب والخوف، واللون الأسود يعني الليل الذي يعني الراحة والنسيان والمتعة.

ومن دلالات اللون الأسود عند بشر الشجاعة والقوة والانتصارات كما في قوله:

فَوارِسُنا بِالحِنوِ لَيلَةَ نازَلوا … كَفى شاهِدوهُم لَومَ مَن يَتَغَيَّبُ

أَباتوا بِسَيحانَ بنِ أَرطاةَ لَيلَةً … شَديداً أَذاها لَم تَكَد تَتَجَوَّبُ [2]

إذا تحدث الشاعر عن شجاعته أو شجاعة قومه فهذا يعني النقيض مباشرة أي الذل والهوان للخصم المقابل، فيعني الليل لقوم بشر نهاية الانتصار وتأكيد الفرحة بهزيمة الأعداء، وفي المقابل يعني الليل للأعداء(سيحان بن أرطاة) وقومه الذل والهوان والانكسار.

السواد (ليل الشاعر) ← عز وفخار وانتصار

السواد (ليل الأعداء) ← ذل هوان وانكسار

ومن دلالة اللون الأسود القوة: ذكر اللون الأسود يوحي بالقوة والصبر خاصة إذا كان الحديث عن الناقة وصبرها عندما يقول:

1 الديوان: ١٤٥ – القداح:الميسر، تقعقع: تتحرك بصوت مسموع، نغاء: مداعبة، المرشقات: ذوات الاعناق الممدودة، جآذر:أولاد البقر الوحشي، الخدور: البيوت

2 الديوان: ٦٢ –تتجوب: تتكشف

لَهــا قَــرَدٌ كَجُــثِّ النَمــلِ جَعــدٌ تَغَــصُّ بِــهِ العَراقــي وَالقُــدوح
أَعــانَ سَــراتَهُ وَبَنــى عَلَيــهِ بِمــا خَلَــطَ الــسَوادِيُّ الرَضــيخُ [1]

فالذي أعان تلك الناقة وجعلها تسير السرى بقوة وهمة،إنما بفضل نوى تمر قرى السواد، والذي اكتسب السواد بسبب كثرة خضرته، فاللون الأسود يعطي إيحاءً بالقوة، وكما أسلفنا فإن قوة الناقة متلازمة مع نفسية الشاعر الذي يعتبرها قوة له تعينه، وتقف معه للهروب من هموم الحياة ومشاكلها.

ومن دلائل استخدام اللون الأسود في القوة وصف قرني الثور الوحشي بأنهما سحماوان أي قرنان أسودان، فهما يحملان الموت الزؤام لكل من يُطعن بهما بقوله:

قَلــيلاً ذادَهُــنَّ بِــصَعدَتَيهِ بِــسَحماوَينِ ليطُهُمــا صَــحيحُ [2]

فهذان القرنان الأسودان يعنيان الحياة وسلاح البقاء بالنسبة للثور، فالأسود (سحماوين) يعني (قوة الثور) مما يؤدي إلى البقاء والنجاة.

وهكذا يغني اللون الأسود الحقول الدلالية اللونية في الديوان بما يحمله من إيحاءات متنوعة.

اللون الأخضر:

اللون الأخضر من الألوان التي تشكل ظواهر دلالية في ديوان بشر، وفي الدلالة الطبيعية يعني اللون الأخضر الخصب والخير والنماء، ولكن الملاحظ في دلالة اللون الأخضر أنه انحرف عن دلالة الخصب والخير إلى دلالات أخرى كالعشق والكرم والشجاعة والقوة والانتصار والهجاء والراحة النفسية كما في قوله:

كَــأَنَّ حَمــولَهُم لَــمّ اِســتَقَلّوا نَخيــلُ مُحَلِّــمٍ فيهــا اِنحِنــاءُ
وَفــي الأَظعــانِ أَبكــارٌ وَعــونٌ كَعــينِ الــسِدرِ أَوجُهُهــا وِضــاءُ [3]

فكلمة نخيل تبرز اللون الأخضر المختلط باللون الأحمر فاللون الأخضر بدلا من إيحائه بالخصب جاء في هذا المكان ليوحي باللوعة والحرقة نتيجة لهذا الفراق،

---

1 الديوان: ٩٣ – قَرَدٌ: ملبد، جث النمل: بيت النمل، جعد:متجعد،العَرَاقي: خشب الرحل، القُدُوح: عيدان الرحل، سراته: ظهره، السوادي: نوع تمر، الرضيخ:المدقوق

2 الديوان: ٩٤ - ذادهن: أبعدهن، صعدتيه: قرنيه، سحماوين: قرنين، ليطهما صحيح: مصنوعان من مادة قوية.

3 الديوان: ٥٦ حمولهم: رحالهم، محــلم: اسم نهر، الأظعان: المراة في الهودج، عــون:نساء متزوجات، عين السدر: بقر وحشية ترعى السدر

أما وصف الأظعان بأنها (عين السدر) فكلمة السدر تعطي اللون الأخضر، وهو لون شجر السدر، المختلط ببياض البقر الوحشي ذي القرون السوداء مع بياض الأوجه على بساط من الرمال الذهبية الصفراء، فيشكل لوحة حالمة متعددة الألوان تبدو فيها رقة العاشق الفنان الذي يمزج الألوان ببعضها، لتفصح عن مكنونات صدره وخفايا نفسه، لوحة فيها اللون الأخضر مركز العصب والإحساس، تطوف حوله باقي الألوان كطوفان الكواكب حول الشمس.

وعلى الرغم من أن السياق بما فيه من تشبيه، فإنه يوحي بضرورة انسحاب الخضرة من النخيل إلى المحبوبة في رحيلها، فقد آثر الشاعر أن يبقى لها اخضرارها، ليمنحها وحبَّه صفة الديمومة كعلامة على صمودها، ووفائها له ولحبه، وكما أن اللون الأخضر من المناظر الطبيعية، ويدل على الحياة والنضارة في نقابل الجدب والجفاف، فإن الشاعر أراد أن ينقل هذه الدلالة من سياقها العادي إلى سياق آخر حتى يظل متصلا بمحبوبته، ويضفي عليها وعلى حبها صفة الاخضرار، ليمنحه صفة الاستمرارية والعطاء دون مقابل.

وينزاح الأخضر عند الشاعر من صفة الخصب إلى صفة الكرم والعطاء كما في قوله:

والمانحُ المائة الهجان بأَسرِها تُزجَى مَطافِلُهَا كجنَّة يَثرِبِ[1]

فكرم أوس غطى وجه الأرض كما يغطي النخيل في جنات يثرب وجه الأرض فتبدو خضراء تميل للسواد من كثرتها من بعيد، ولك أن تتخيل المنظر وأنت تنظر من مكانٍ عالٍ فتتضح لك الصورة جلية وأنت تنظر إلى الإبل المهداة للناس، تغطي وجه الأرض من كثرتها، كأنها جنة نخيل في يثرب وهذا ما لا يستطيعه أحد سوى أوس بن حارثة، كما يعتقد بشر.

وقد يعبر اللون الأخضر عن لحظات القوة والانتصار، كما في قوله

لُهامٍ ما يُرامُ إذا تَهافى وَلا يُخفي رَقيبَهُمُ الضَراءُ [2]

1 الديوان: ٨٣ - الهجان:الإبل البيض الكرام، تُزجَى: تساق، مَطافِلُهَا:الناقة معها ولدها، جنَّة يَثرِب: نخيل يثرب

2 الديوان: ٥٨ - لهام: يبتلع كل شيء، تهافى: أسرع، رقيبهم: حارسهم، الضراء: كل ما يواري الإنسان من شجر وغيره

فالضراء وهو الشجر الأخضر، لا يختفي خلفه إلا طليعة الجيش القليل الضعيف، لكن بشر جعل لون الضراء الأخضر عنوانا لإظهار القوة فجيش قبيلته يستغني عن الضراء لأنه جيش لهام لكل ما يصادفه، ولا يحتاج للاختفاء .

الأخضر (الضراء) ←———— القوة والكثرة والاستخفاف بالأعداء

وقد يجمع اللون الأخضر بين المتناقضين، عندما يستخدمه بشر للتعبير عن القلق والتوتر كما في قوله:

طاوٍ برَملَةِ أَورالٍ تَضَيَّفَهُ   إلى الكِناسِ عَشِيٌّ بارِدٌ صَرِدُ [1]

الحديث عن الثور الوحشي الذي يبيت ليلته في الكناس خائفا قلقا، فالكناس الأخضر مكان للقلق خاصة ليلا عندما يبيت الثور وحده يترقب الأخطار حوله، فالأخضر هنا دلالة للخوف والقلق والترقب الحذر.

وعلى النقيض تماما فقد يكون اللون الأخضر عنوانا للراحة النفسية عندما يقول:

أَطاعَ لَهُ مِن جَوِّ عِرنانَ بارِضٌ   ونَبذُ خِصالٍ في الخَمائِلِ مُخلِسِ [2]

ويدور الحديث أيضا عن الثور الوحشي الذي يرعى البارض الأخضر في أول نموه وظهوره، حيث يرعى في حالة نفسية مرتاحة يوضحها قول بشر (أطاع له)، فالإطاعة تعني استقرار الحالة النفسية لذلك الثور ، الذي يتمتع بطعامه دون خوف من الأخطار المحيقة، وحتى إن الألوان الأخرى للنبات إذا ما اكتمل نموه وبدأ يصفرُّ واختلط الأخضر بالأصفر دلالة على النضج، فإن هذه الألوان تشكل مصدرا للمتعة والراحة في جو من الاكتمال والهدوء البعيد عن كل ما ينغص الحياة من الأخطار أو قلة الطعام.

اللون الأحمر:

أكثر ما يرد اللون الأحمر في وصف الدماء والجراح والقتل، لكن بشرا يأتي به للتعبير عن دلالات جديدة، حيث ورود اللون الأحمر في ذكر العشق والحب، ثم يأتي في ذكر القوة والفخر، يليه الحديث عن المتعة ثم الهجاء والتهديد.

---

1 الديوان: ٩٧ - طاو: جائع ، رملة أورال: رمل قرب مكة ، الكناس: مكان مبيت الثور بين الشجر، صرد: شديد البرد

2 الديوان: ١٣٢ – جوّ:أرض، عرنَان: جبل أو واد، بارضٌ: بداية النبات، نبذُ: قلة، خِصالٍ:أغصان النبات، الخمائل:الأشجار الملتفة، مُخلِسِ: نبات بعضه أخضر وبعضه أصفر

في الحديث عن السهر والتفكير بالمحبوبة يكون اللون الأحمر حاضرا ليعيش مع الشاعر سهده، وهو يفكر في حبيبته التي غادرته، ولم تترك خلفها إلا الذكريات والحنين، حيث يقول:

فَبِــــتُّ مُـــسَهَّداً أَرِقـــاً كَـــأَنّي   تَمَــشَّت فـــي مَفاصِــلِيَ العُقــارُ[1]

فالحب والعشق يمنع النوم ويصادق السهر، وكأنه الخمر الحمراء المـسودَّة تمشي في مفاصل الشاعر، توقظه ولا تدع للنوم سبيلا إلى عينيه، ويستخدم الشاعر الفعل (تمشَّت) ولم يستخدم الفعل (تسري) أو (تدب)، حيث يوحي الفعل تمشت بقوة الحركة أكثر من الأفعال السابقة مما يسبب في الاستيقاظ أكثر.

أما استخدام اللون الأحمر في دلالات القوة والسرعة، فقد أدخله الشاعر في وصف سرعة الناقة حيث شبهها بسرعة النعام، كما في قوله:

أو شــبه خَاضِــبةٍ كـأَنَّ جناحهــا   هِدمٌ، تَجاسَرُ في رِئـال خُـضَّب[2]

فالشاعر يستعين على نسيان همومه بناقة قوية سريعة، وكي يوضح الشاعر سرعتها، يذكر أن سرعتها كسرعة نعامة حمراء حولها صغارها حيث يدلل اللـون الأحمر –هنا- على اكتمال نمو النعامة، واشتداد جسمها، مما يؤهلها لمواجهة الحياة بما فيها من مشاقٍّ وأخطار، وإن وصف الناقة بالحمرة – على غير العادة- يكشف عن تحول جذري في سلوكها، وهو سلوك مفعم بالقوة والسرعة، استمد معانيه فـي الصياغة من تشبيهها بالنعامة، حيث إن الشاعر وظفه توظيفا جماليا لتجـسيد تلـك المعاني، وجعلها أكثر ملامسة لذهن المتلقي.

ووجود الصغار يجعل سرعة النعامة أشد لتنجو بصغارها مـن الأخطـار، ونعامة حولها صغارها يعني القدرة على التصرف الحكيم في معالجة الأمور، كـل ذلك ينصهر في صفات الناقة التي يستخدمها الشاعر، ويحاول بها الوصـول إلـى مقاصده.

---

1 الديوان: ١٠٥- مسهدا: ساهرا، أرقا: قلقا، العقار: الخمر

2 الديوان: ٨٢ – خَاضِبةٍ:نعامة في ساقيها حمرة، هِدم:ثياب بالية، تَجاسَرُ:تتطاول وترفع رأسها، رِئال:أولاد النعامة، خُضَّب: بها حمرة

وعند التهديد والوعيد فلابد أن يكون اللون الأحمر حاضرا يشع بقوة كما في قوله:

حلفت بـــربِّ الـــدَّامِيات نُحـــــورُها — وما ضمَّ أجــوازُ الجِــواءِ ومِــذْنَبُ
لئن شـــبَّت الحرب العوان التي أرى — وقد طـــال إيـــعادٌ بـــها وتَرهُّـــــب
لَتحـــتمـــلن مـــنكم بلـــيل ظـــعينةٌ — إلى غير موثوقٍ من العزِّ تهـــــربُ[1]

فهو يحلف بالداميات (الإبل المنحورة) والتي يغطي الـــدم الأحمـــر القـــاني نحورها عندما تهدى في المناسك في مكة، فهو يقسم بهذه الدماء والإبل بأنه إن شبت الحرب المنتظرة لتكونن مرعبة مهولة، حتى أن نساءكم يُـــولِّين هاربـــات بليـــل، ويغادرن العز إلى حيث الذل والهوان، إنها كلمات مرعبة يحملها اللـــون الأحمـــر كسهام الموت المصوبة إلى الأعداء.

فإذا حمل اللون الأحمر التهديد والوعيد فلابد أن يحمل معه الهجاء والـــذل والعار على الأعداء والخصوم حيث يقول:

بنـــي عـــامر إنـــا تركنـــا نـــساءكم — من الشَّلِّ والإيجافِ تَـــدمَى عُجُوبُهـــا
عَضاريطُنا مُستَحقِبوا البيض كالدُّمى — مُـــضَـــرَّجةً بالزَعـــــفَران جيوبــــــها
دَعُوا مَنبِـــتَ الـــسيفين إنَّهمـــا لنـــا — إذا مُضَرُ الحمراء شُبَّت حروبــــــها[2]

إن اللون الأحمر يحمل معنى الذل والفضيحة لبني عامر، فنساؤهم قد حملت لمسافات طويلة بدون وسائل الراحة المعتادة حتى دميت أردافهن، وما كـــان لـــذلك الحال المهين أن يحدث لولا الهزيمة المرَّة التي ذاقها بنو عامر من بني أسد، والـــدم الأحمر يبرز صورة الذل عندما يضرج جيوب النساء كأنه الزعفران، إنهـــا دمـــاء القتلى من أبنائهن وأزواجهن وإخوانهن عندما يلقين بأنفسهن على القتلى المضرجين بالدم لهفة عليهم وحسرة وعويلا على ما جرى لهم، إنه دم الذل والهوان الذي لحق ببني عامر وسطع مما سال من عجوب نسائهم (أردافهن) وهن أسيرات ذليلات فوق الرواحل، وما حملته جيوبهن (فتحة من الثياب على الـــصدر) مـــن دمـــاء الأهـــل

---

1 الديوان: ٦٠ - الدَّاميات: الهدي ينحر بمكة، أجـــوازُ: وسط، الجِواءِ ومِذْنَبُ: موضعان، العوان: الشديدة، ظـــعينةٌ: المرأة في الهودج

2 الديوان: ٦٨ – ٦٩ الشَّلِّ: السوق والطرد، الإيجافِ:السير الشديد على الخيل والإبل، عُجُوبُها:أردافها، عَضاريطُ:خدم مقابل الاكل فقط، مُستَحقِبوا البيض:النساء خلفهم على الركائب، جيوبـــها:فتحة القميص من الصدر، مَنبِتَ السيفين:ساحلي البحر، مُضَرُ الحمراء: قبيلة مضر

والأحباب الذين سقطوا قتلى بسيوف ورماح بني أسـد، ويـأتي التركيـب (مـضر الحمراء) ليعزز مدى الفخر والتباهي الذي يعلنه الشاعر أمام أعدائه عندما يعلن أن منبت السيفين (ساحلي البحر) لهم جميعا لأن مضر الحمراء تريد ذلك، ومن الـذي يجهل مضر الحمراء؟!، وتقديم جواب الشرط (دعوا مَنبِتَ السيفين)ليعلن ويخصص النتيجة المطلوبة، وهي الهروب من أمام بني أسـد لأن مـضر الحمـراء سـيدة المواجهة[1].

ومن الملاحظ أن يحمل اللون الأحمر عند بشر المعنى ونقيضه في آن واحد، فهو يحمل دلالات الانتصار والهزيمة في وصف معركة الثور كما في قوله:

وَغـادَرَ فَلَّهـا مُتَـشَتِّتاتٍ — عَلى القَسِماتِ شـامِلُها الكُـدوحُ[2]

فكلمة الكدوح تحمل اللون الأحمر في طياتها، لون الدماء وهذه الدماء مصدر بهجة للثور الذي مزق أجساد كلاب الصيد وتركها تتخبط في دمائها ما بـين قتيـل وجريح، كما أنَّه مصدر ذلٍّ وانهزام للكلاب التي خرجت من تلك المعركة خاسـرة ذليلة مهانة.

وبعد الفخر والانتصارات، يأتي وقت المتعة محمولا مع اللون الأحمر كمـا في قوله:

فَقَد نَقَـضَ التِـراتِ وَقَـد شَـفاها — وَخَلّانـا لِتَـشرابِ الخُمـورِ[3]

فقد تكفل البطل (خالد بن المضلل) بالانتقام وتحقيق الثأر المبين لبنـي أسـد، فحق بعدها الراحة والمتعة ببهجة النصر، فلا أولى _ في ظنِّـه _ مـن تـشراب الخمور الحمراء التي تصلح للاحتفال بهذه المفاخر والانتصارات، فاللون الأحمر هنا لون المتعة والهناء.

وغالبا ما يكون اللون الأحمر مصاحبا للمتعة أثناء شرب الخمر عندما يقول:

وَقَهـوَةٍ تُنـشِقُ المُـستامَ نَكهَتُهـا — صَهباءَ صافِيَةٍ مِن خَمرِ ذي نَطَـفِ
يَقولُ قاطِبُهـا لِلـشَربِ قَـد كَلَفَـت — وَما بِها ثَمَّ بَعدَ القَطبِ مِن كَلَـفِ[1]

---

1 ينتهي نسب بشر إلى مضر بن نزار

2 الديوان: ٩٥ – فلها:جمعها، متشتتات: متفرقات، الكدوح الجروح.

3 الديوان: ١٢٧ –نقض: أصاب ثأره، الترات: جمع الترة وهي الظلم الذي لم يثار له.

فاللون الأحمر يسيطر على لون الخمر، فهي صهباء (حمراء تميل للأبيض) رائحتها تملأ المكان، وهي خمر معتقة اشتد احمرارها حتى اقترب من السواد، فلم يبق لها عذر سوى أن تخرج لتُشْرب،خاصة عندما يجتمع لون الخمر الأحمر المعتق مع لون الشواء الأحمر، فأصبح الأحمر –هنا- لونا للحياة.

اللون الأصفر:

اللون الأصفر يأتي عادة لوصف الذهب وشروق وغروب الشمس، أو لوصف سنابل القمح الممتلئة المجهَّزة للحصاد.

الأصفر من الألوان القليلة الورود في الديوان، لم يذكر اللون الأصفر مباشرة إلا مرتين في كلمتي (اصفرار و الشقراء)، وجاء ذكره بصورة غير مباشرة كما في المفردات: (الزيت – مخلس – الشروق - ضرام- الشعاع).

وقد انزاح اللون الأصفر عن معناه الطبيعي فحمل دلالات متعددة كباقي الألوان السابقة، ومن دلالاته السرعة الشديدة كما في قوله:

مُهارِشَةُ العِنانِ كَأَنَّ فيها جَرادَةَ هَبوَةٍ فيها اِصفِرارُ [٢]

فهذه الناقة تعض العنان أثناء الجري لأنه يعيق حركتها، فالناقة كأنها ذكر أصفر من الجراد يطير مع مهب الريح، فالطيران مع هبوب الريح يزيد سرعتها، والذكر الأصفر أسرع وأخف من الأنثى في الطيران، فالصفرة تضفي على الناقة سرعة فوق سرعتها.

والأصفر يحمل أيضا معاني الذلة والهوان، يقول بشر:

فَأَوفوا وَفاءً يَغسِلُ الذَمَّ عَنكُمُ وَلا بَرَّ مِن ضَبّاءَ وَالزَيتُ يُعصَرُ [٣]

الحديث هنا عن عتبة بن مالك وقومه الذين لم يستطيعوا حفظ جوار ابن ضباء، فتركوه يقتل ولم يحفظوا جواره، ولم يأخذوا بثأره، فهجاهم بشر على فعلتهم، وظل يحثهم، ويطالبهم أن يمسحوا عارهم الذي التصق بهم بعدم حماية جارهم،

---

1 الديوان: ١٧٤ – القهوة: الخمر، تنشق: من النشق وهو الشم، المستام: الذي يستام السلعة للشراء، صهباء: في لونها حمرة تضرب إلى البياض، ذو نطف: أي غلام ذو نطف، النطف: القرط، قاطبها: الذي يمزجها، والقطب: مزج الشراب، والشرب: الشاربون، اسم لهم، مثل السفر للمسافرين، وكلفت: اشتدت حمرتها حتى ضربت إلى السواد، والكلفة: الحمرة.

2 الديوان: ١١١ – التهارش: تقاتل الكلاب وتواثبها، ومهارشة العنان: أي تجاذبه وتعضه لمرحها، الهبوة: الغبار.

3 الديوان: ١٢١- البر: بمعنى الوفاء ها هنا، والزيت يعصر: من صيغ التأبيد، أي ما دام للزيت عاصر، يعني أبد الدهر.

ولكنه يئس من جبنهم وقطع الأمل في أن يفعلوا له شيئا، فأعلن لهم أنهم لن يستطيعوا أن يفوا بجوارهم وينتقموا لشرفهم، طالما هناك زيت يعصر، وهذا كناية عن أبد الدهر، فاللون الأصفر هنا لون الزيت جاء للتحقير والذم لهؤلاء القوم واستخدام الفعل المضارع (يعصر) يفيد استمرارية الفعل ودوامه.

ويستخدم بشر اللون الأصفر للدلالة على الشجاعة في قوله:

غَدَونَ عَلَيهِمُ بِالطَعنِ شَزراً إِلى أَن ما بَدَت ذاتُ الشُعاعِ[1]

فوارس بني أسد أثخنوا في أعدائهم بني عامر وبني تميم، فانطلقت الخيل بفرسانها تضرب فيهم ذات اليمين وذات الشمال حتى بدأت الشمس في المغيب،والشعاع الأصفر فيها يختفي رويدا رويدا، إنها الشجاعة والانتصار على الأعداء، والقوة التي ملأت القوم الذين لم يغادروا عدوهم حتى تمكنوا منهم ولم يحجزهم إلا غياب شعاع الشمس الأصفر، إنه لون الهزيمة والذل والمهانة لبني عامر وتميم، كما أنه لون السيطرة والتمكين لبني أسد على أعدائهم.

الألوان المختلطة:

أكثر الألوان المختلطة التي تفاعل معها بشر في أحاسيسه اختلاط الأبيض والأسود فقد ذكرها في أثناء الحديث عن الشيب ، والنساء، والخمر، والناقة، وجاء ذكر (الأبيض والأحمر) و (الأحمر والأسود) بقلة في الديوان، وأكثرها ورد الحديث عنه في ثنايا الحديث عن الألوان السابقة، لذلك رأيت أنه لا ضرورة في تكرار الحديث عنها لأنها لا تشكل ظاهرة أسلوبية تكون مجالا للبحث والتأمل، طالما تم الحديث عنها في سياق الألوان الأخرى.

إن هذه الدراسة لشاعرية الألوان عند بشر بن أبي خازم تنفي الأحكام الخاطئة التي حاول بعض النقاد طبعها في القصيدة الكلاسيكية كما ارتأى محمد حافظ دياب عند حديثه عن جماليات اللون في القصيدة العربية عندما قال: " لقد أفرزت القصيدة الكلاسيكية لغة القاموس اللوني الثابت، ولغة انسجامه الخارجي، أما

1 الديوان: ١٣٩ - الطعن الشزر: ما طعنت بيمينك وشمالك، أو هو الطعن عن يمن وشمال، ذات الشعاع: الشمس.

القصيدة الحديثة فهي من تنامي صورها ذات التراكيب الضدية والتفاعلية التوالدية، لم تعد تكتفي على ما يسميه روجيه كايوا (سلطان اللفظ) أو على مـا حـدده النقـد العربي القديم من شرف المعنى وصحته، وجزالة اللفظ واستقامته "[1] فمـن خـلال تتبعنا السابق للألوان وجدنا قدرة فائقة وفنية شعرية في التعامل الروحي والنفسي مع الألوان عند بشر، حيث وجدناه لا يجمد أمام المعنى اللغوي للألوان، بل نراه يتموج وينزاح حسب ما تمليه الحالة النفسية والتوتر الشعري المسيطر عليه، ممـا يـدفعنا لمطالبة النقاد بإعادة نظرتهم، ودراستهم للأدب القديم،حيث سيجدون فيه كنوزا مـن الروائع الفنية التي حجبت عن أعينهم، وقد خطا بعض النقاد خطوات جريئة في هذا المضمار لمحاولة سبر الكنوز الفنية المطمورة في ثراثنا القديم [2]، غَيْرةً منهم علـى هذا التراث،وتفنيدا منهم للمحاولات المتسرعة في الحكم على الأشياء، أو الإقـصاء المتعمد لهذا التراث، لطمس الهوية العربية الحضارية.

حقل المرأة:

علاقة بشر بالمرأة لا يوجد فيها توسع وتميز، فهي علاقة الحبيب بحبيبه، وما يترتب عليها من وجد وشوق ووصال وهجران، كما ينظم أغلب الشعراء الجاهليين مقدماتهم الطللية، وتبرز علاقته بابنته في آخر قصائده التي يودع فيها الدنيا، وتظهر المرأة الذليلة في ثنايا حديثه عن انتصارات قومه، حيث يتحدث عنها في مَعْـرِض الفخر والتهديد،في بضعة أبيات، لذا فالمرأة لا تمثل عنصرا بالغ الأهمية في ديوان بشر، ورغم أن إنقاذ حياته من القتل يعود بالفضل إلى (سعدى) أم أوس بن حارثـة إلا أنه لم يذكرها بشيء من الفضل من قريب أو بعيد، مما يدلل علـى حالـة مـن الانفصام بين بشر والنساء تتضح في الديوان بسبب عدم وجود مساحة خاصة للمرأة كما عند امرئ القيس مثلا، وقد اتخذت المرأة في ديوان بشر عدة صور منها:

1جمالية اللون في القصيدة العربية / محمد حافظ دياب - مجلة فصول / الأدب والفنون المجلد الخامس – العدد الثاني- ١٩٨٥ م:٤٧

2 انظر كتاب (قراءة ثانية في شعر امرئ القيس) لمحمد عبد المطلب، وكتاب (نظرية المعنى في النقد العربي) للدكتور مصطفى ناصف، للاستزادة في موضوع المرأة في الشعر الجاهلي

١. المرأة المعشوقة:

وردت أسماء كثيرة للمرأة في ديوان بشر وأكثرها سلمى حيث تكرر ذكرها (١٩) مرة، يليها ليلى (٧) مرات، ميَّة (٣) مرات، عميرة (ابنة الشاعر) مرتين، رملة مرتين، هند مرتين، وكلا من أميمة وفاطمة وأسماء وكبشة وسُعدى مرة واحدة ،(أم عمرو) بالكنية لمرة واحدة، كما ورد اسم سُعدى بعبارة (ابن سعدى) في مجال الحديث عن أوس بن حارثة في حالي الهجاء والمديح حسب تغير حال الشاعر.

لم تكن العشيقة في شعر بشر على تفاعل مع الشاعر، بل كان بشر مجرد رسام لشكل المرأة، كما لم يظهر لنا تفاعل المرأة معه، وكان يقوم بوصف مشاعره نحوها فقط، وكان يستخدمها كمدخل إلى موضوعات أخرى يقصدها الشاعر، مما يرجح أن المرأة المعشوقة عنده لم تكن سوى قناع فني يفتتح به قصائده على نحو ما كان يفعل الشعراء الجاهليين.

وربما أراد من تعدد النساء في شعره أن يوحي بحبه لمحبوبته الحقيقية التي لم يُرد الإفصاح عن اسمها الحقيقي، خشية أن يلحقها ملامة، لأنه في زمن لا يسمح له أن يتغزل كما يشاء، في الوقت الذي يشاء، فإذا ما قرنت أشعاره ببعضها البعض، فإننا نجدها تدور حول امرأة واحدة أحبها، وأفاض عشقه لها، هي تلك المرأة المثال، فراح يتحدث عنها في أسماء عدة، حتى يضلل السامع، ولا يترك له فرصة في أن يفضحها، وبالتالي يحتفظ باسم محبوبته الحقيقي لنفسه.

أما علاقة العشيقة مع بشر فكانت تسير في خطين مختلفين:

الخط الأول: خط العشيقة الإيجابية

الخط الثاني: خط العشيقة السلبية

أ- العشيقة الإيجابية:

تحدث بشر عن العشيقة الإيجابية (المقبلة نحو الشاعر)، وأقصد بالإيجابية هنا التي لم يظهر منها إعراض نحو الشاعر رغم عدم ظهور أي تفاعل من قبلها،في حين أن نساء أخريات في الديوان أبدين إعراضا واضحا وصدا، وإنما ذَكَر مشاعره

نحوهن في ١٤ قصيدة، يذكر فيها أسماء العشيقات، ولم يذكر أسماءهن في ٦ قصائد، أي ما يقرب من نصف الديوان من قصائده الطوال فقط، يقول بشر:

أَلا ظَعَنَ الخَليطُ غَداةَ ريعوا بِشَبوَةَ فَالمَطِيُّ بِنا خُضوعُ
أَجَدَّ البَينُ فَاِحتَمَلوا سِراعاً فَما بِالدارِ إِذ ظَعَنوا كَتيعُ
كَأَنَّ حُدوجَهُم لَمّا اِستَقَلّوا نَخيلٌ مُحَلِّمٍ فيها يُنوعُ[1]

يبدأ بشر حديثه بصرخة مفاجئة باستخدام أداة التنبيه ألا لبداية شعوره بالمشكلة، إنه استيقاظ من حلم جميل، لا يريد الشاعر أن يستيقظ منه، إنه لقاء العشاق وقت الخليط، ولكنه يستيقظ فجأة ليجد الصدمة العنيفة، (ظعن الخليط) الفعل (ظعن) يحمل كل أعراض الألم العنيف المتولد نتيجة حركة هذا الفعل، وذلك عندما تبدأ حركة الخليط الذي يحمل معه الأشواق الملتهبة والذكريات الناعمة واللحظات الحالمة، والصدمة مشتركة بين الشاعر والمحبوبة، بسبب صوت المنادي للرحيل، لقد روَّعهم هذا الصوت أكثر من صوت النذير من خطر داهم، ثم يأتي البعد الزماني ليضيف ألما جديدا ويساهم في تعقيد المشكلة، عندما يتحول الصبح إلى همٍّ بدلاً من أن يكون مصدرا للفرج وانكشاف الشدة، وكأن الشاعر هنا يعيش لحظات الهم التي كان يعيشها ثوره الوحشي مع بزوغ صبحه حين يترقب الموت القادم مع تسلل خيوط الفجر[2].

وتأتي كلمة(شبوة) لتضيف بعدا مكانيا للأزمة ف(شبوة) حياة الشاعر وشريان نبضه المتدفق، إلا أنها أصبحت الآن طعنة نجلاء في قلبه، فمنها بدأ ينزف الجرح عندما بدأ الفعل (ظعن) يلقي بظله الأسود في المكان،كما وتنسحب الصدمة إلى الحيوان الأعجم، فالمطيُّ تملؤها حالة من الوجوم والخضوع لهذا الرحيل المفاجئ، وهي تترك ما ألفته من مكان وحيوان وبشر، يقول بشر:

أَلا ظَعَنَ الخَليطُ غَداةَ رِيعوا بِشَبْوَةَ فَالمَطِيُّ بِنا خُضوعُ

وكأن الناقة تعيش مع بيت المنخل اليشكري، عندما يقول:

---

1 الديوان: ١٥٢ -١٥٣، ظعن: رحل، الخليط: القبائل المختلفة تجتمع أيام الكلأ ثم تفترق بعد ألفة، ريعوا: تحركوا للسفر، شبوة: مكان، المطي: الركائب، خضوع: خافضة الأعناق، أجد البين: عزموا الرحيل، كتيع: أحد، عريتنات: مكان، الرتوع: يرعى في المرعى

2 انظر موضوع الصراع الحيواني من البحث: .

وأحبُّهـــــــــا وتحبُّنـــــــــي ويحـــــبُّ ناقتَهـــــا بعيـــــري

بدأ الشاعر يعيش لحظات الحقيقة، عندما أصبح البين واقعــا ملموســا عــل الأرض، يحقق هذه الجدية في الأمور الظاهرة البارزة على الأرض عندما يقول:

مَنــــــازِلُ مِــــــنهُمُ بِعُرَيتَنـــــاتٍ بِهــا الغِــزلانُ وَالبَقَــرُ الرُتــوعُ

إنها المضادات التي بدأت في إيقاظ الشاعر من غيبوبته، فالدار ما بها مــن كتيع، كما أن المنازل بمنطقة عريتنات خلت من قاطنيها وحل محلها الغزلان والبقر الراتعة، أصبحت المنطقة تعيش لحظات إفراغ وملء،الإفراغ من النــاس والحيــاة البشرية، والملء بالحيوان الوحشي والحياة الحيوانية، وقدم الشاعر كلمة (منــازل) للتدليل على البعد المكاني المحسوس الذي ملأ عليه كيانه، وشغل فكره في منطقــة (عريتنات) ،اتصال وثيق بين الظهور المادي للمنازل، والإحساس القلبي والشعوري بتلك الجمادات وما كانت تحمله من الحياة التي حرم منها الشاعر بدون إنذار.

الإحساس بالرحيل والفراق، وعيش هذه اللحظات يضع الشاعر فــي حالــة الاسترجاع (Flash Back)، حيث يبدأ شريط الذكريات باسترداد صورة المحبوبــة ولحظات رحيلها، لا يعتمد الشاعر على الأحداث الدرامية وإنمــا يتــذكر صــورا فوتغرافية جامدة للمحبوبة، وأحيانا يدمج معها بعض الحركــة التــشبيهية لتقريــب صورتها الجسدية، بدون أي أحاسيس انفعالية فيقول:

كَـــأَنَّ ظِبـــاءَ أَســـنُمَةٍ عَلَيهـــا كَــوانِسَ قالِــصاً عَنهــا المَغــارُ
يُفَلِّجــنَ الــشِفاهَ عَــنِ اِقحُــوانٍ جَـــلاهُ غِـــبَّ ســـارِيَةٍ قِطـــارُ
وَفـــي الأَظعـــانِ آنِـــسَةٌ لَعـــوبٌ تَـــيَمَّمَ أَهلُهـــا بَلَـــداً فَـــساروا
مِنَ اللائــي غُــذينَ بِغَيــرِ بُــؤسٍ مَنازِلُهـــا القَـــصيمَةُ فَـــالأُوارُ
غَــذاها قــارِصٌ يَجــري عَلَيهــا وَمَحــضٌ حــينَ تَنبَعِــثُ العِــشارُ
نَبيلَــةُ مَوضِــعِ الحِجلَــينِ خَــودٌ وَفي الكَــشحَينِ وَالــبَطنِ اِضــطِمارُ
ثَقــالٌ كُلَّمــا رامَــت قِيامــاً وَفيهــا حــينَ تَنــدَفِعُ اِنبِهــارُ[1]

1 الديوان: ١٠٣-١٠٥ - أسنمة:مكان للظباء،كَوَانِس:ظباء بين الشجر، قالص: قليل، المغار:مأوى الظباء الأظعان:النساء الراحلات، يفلجن: يفتحن، أقحوان:، جلاه: أظهره، غب سارية: بعد سحابة ليلية، قطار: تنزل المطر، بؤس: مشقة، القصيبة والأوار: أماكن، قارص:لبن، محض:لبن بلا رغوة، تنبعث:تهيج،العشار:لها في الحمل عشرة أشهر، الحجلين:الخلخالين، خود: امرأة شابة، تنبعث: تقوم، انبهار:انقطاع نفس.

بعد الإحساس بالواقع المر من رحيل المحبوبة يبدأ بشر في استعراض الصفات الجسدية للمحبوبة، ففي القافلة نساء كأنها الظباء، الخاصية المشتركة لها جميعا أنهن ممتلئات الجسد حتى أن جسدهن يتجاوز حد الهودج، و شفاههن كأنها الأقحوان سقاه غيث عذب من سحابة ليلية، مما زاد ريقهن عذوبة ورقة.

أما الخصوصية الفردية فمن حق آنسة لعوب أسرت لب الشاعر برهة من الزمن ثم تركته من غير وداع، وآثار النعمة بادية عليها، فهي رقيقة بضة الجسم يحق لها الدلال لأنها من أسرة كفتها مشقة العمل البيتي، غذاؤها أفضل الألبان والحليب، سيقانها ممتلئة، وبطنها ضامر وخصرها رقيق، في شباب غض ناضر.

بعد الانتهاء من تذكر الصفات الجسدية يتحول الشاعر لبث همومه ومشاعره نتيجة لهذا الرحيل، دون أن يذكر لنا أحاسيس الطرف الآخر أو ردة فعله، مما يدعونا للشك بأن هذه الأحاسيس واللواعج التي يبثها الشاعر ما هي إلا تقليد فني تأثر فيه بمن سبقه من الشعراء المبدعين، يقول بشر:

وَمِنها خَيالٌ ما يَزالُ يَروعُنا ... وَنَحنُ بِوادي الجَفرِ جَفرِ يَبَمبَمِ
إِذا ما اِنتَبَهتُ لَم أَجِد غَيرَ فِتيَةٍ ... وَغَيرَ مَطِيٍّ بِالرِحالِ مُخَزَّمِ[1]

كل ما سبق كان خيالا يلم بطيف الشاعر فيوقظ تلك الذكريات، فهو يقر بان ما تحدث عنه إنما هو طيف ما يزال يروعه مع طول الرحلة ووحشة الطريق، فالاسترسال في الأفكار طبيعة بشرية خلال الرحلات الطويلة، طالما ظلت على رتابتها، ولم يكن هناك ما يشغل طول الطريق وبُعدها. لذلك سرعان ما يختفي هذا الخاطر، وتأتي الصحوة، فيلتفت الشاعر يمينا وشمالا فلا يجد غير الرجال والرحال، وهذا الحال يفتح على الشاعر هموما جديدة عندما يرى الفراق أصبح حقيقة، مما يجعله يعيش ليله مسهدا عندما يقول:

فَبِتُّ مُسَهَّداً أَرِقاً كَأَنّي ... تَمَشَّت في مَفاصِلِيَ العُقارُ
أُراقِبُ في السَماءِ بَناتِ نَعشٍ ... وَقَد دارَت كَما عُطِفَ الصِوارُ[2]

---

1 الديوان: ٢٠١ – مخزم: البعير مشدود الأنف بالخزامة (حلقة من الشعر)

2 الديوان: ١٠٥- مسهدا:ساهرا قلقا، العقار: الخمر، بنات نعش:نجوم سبعة تدور حول القطب الشمالي،الصِّوارُ:جماعة بقر الوحش

وقد يتغلب الحزن عليه أحيانا فتسيل عبراته رغما عنه قهرا وكمدا على الفراق كما في قوله:

فَانهَلَّ دَمعي في الرداءِ صَبابَةً إثرَ الخَليطِ وكُنتُ غَيرَ مُغَلَّبِ[1]

إن الرجولة والبطولة وقفت عاجزة أمام حركة الخليط

تحريك الخليط ← تحريك المشاعر والأشجان ← تحريك الصبابة ← جريان الدمع منهلا

وابتدأ الشاعر بالتركيب (انهل دمعي) ليجعل مشاعر السامعين تتفاعل معه قبل معرفة السبب في انسكاب الدمع، ويجعل الشاعر الدمع ينصب في ردائه، خوفا من انكشاف أمره، وانفضاح سره، فيظهر ضعفه، وقد عهدوا به الصبر والجلد والبأس، وهنا يحدث الشاعر معركة بين الإخفاء والإظهار

إظهار الجلد والقوة والصبر، وإخفاء الدمع، حيث يغلِّبُ الشاعر الإظهار على الإخفاء حتى لا يغسل الدمع ما سبق وعرف من الصبر والجلد، فيحدث انقلاب في المفاهيم والأحكام المعهودة نحو الشاعر تسيء لسمعته وشرفه .

ب - العشيقة السلبية:

لا تستقيم الحال بين الشاعر والنساء، فيحدث انقلاب في العلاقة، حيث يقبل الإعراض، ويدبر الود والحب، وذلك عندما يغزو الشيب رأسه وفوديه،فتصبح العلاقة علاقة إعراض ونفور مما يؤرجح حاله بين أمرين:

الأول: البكاء على حال الهجر والإعراض.

الثاني: التعزز وإظهار الكبرياء.

فالبكاء لم يرد مقترنا بالرحيل والإعراض إلا في القصيدتين (٣، ٤) من الديوان، ويعلل الشاعر فيها أسباب الإعراض والنفور بقوله:

عَفَت مِن سُلَيمى رامَةٌ فَكَثيبُها وَشَطَّت بِها عَنكَ النَوى وَشُعوبُها

وَغَيَّرَها ما غَيَّرَ الناسَ قَبلَها فَبانَت وَحاجاتُ النُفوسِ تُصيبُها

أَلَم يَأتِها أَنَّ الدُموعَ نَطافَةٌ لِعَينٍ يُوافي في المَنامِ حَبيبُها

رَأَتني كَأُفحوصِ القَطاةِ ذُؤابَتي وَما مَسَّها مِن مُنعِمٍ يَستَثيبُها

---

1 الديوان: ٨٠ الخليط: القبائل المختلفة بعد رحيلها وانفصالها عن بعضها البعض.

أَجَبنا بَني سَعدِ بنِ ضَــبَّةَ إِذ دَعَــوا وَلَلَّـــهِ مَــولى دَعــوَةٍ لا يُجيبُهـــا[1]

بعد أن يذكر الشاعر ما حل بديار سلمى بعد رحيلها من تغير في المعالم، لم يوقف التغير على المكان بل أشرك معه النفوس أيضا،فالمكان تغير على الــشاعر، ولم يعد يجد فيه علاقة أو ارتباط، وكذلك المحبوبة تغيرت، وصرمت حبال الــود، رغم أنه ظل على حاله وعهده، وهذه دموعه تفضح أمره حتى في منامه، كلما زاره طيف الحبيب حيث يقول:

أَلَــم يَأتِهـــا أَنَّ الـــدُموعَ نَطافَـــةٌ لِعَينٍ يُوافي فـــي المَنـــامِ حَبيبُهـــا[2]

فالمنام يستقبل الطيف ←——— والطيف يهيج الكــوامن ←——— الكــوامن تسكب الدمع هطالا.

وكان الأحرى بالحبيب أن يجعل من ذلك سبيلا لعودة المودة والوصل، ولكنه أعرض إعراضا تاما عندما رأى الصلع قد هيمن على مساحة شاســعة مــن رأس الشاعر كما في قوله:

رَأَتني كَــأُفحوصِ القَطــاةِ ذُؤابَتـــي وَما مَسَّها مِــن مُــنعِمٍ يَــستَثيبُها[3]

وأصبح هناك حالان من الإعراض والانسجام

الإعراض ←——— انسجام مع الصلع، الصلع ←——— تتــافر مــع المــودة والإقبال .

ولكن الإعراض لا يعني نهاية المعركة، حينما يؤكد الشاعر أن مظاهر كبره لا تعني ضعفه، فهو لازال على حاله من القوة، وخوض المعارك فيقول:

أَجَبنا بَني سَعدِ بنِ ضَــبَّةَ إِذ دَعَــوا وَلَلَّـــهِ مَــولى دَعــوَةٍ لا يُجيبُهـــا[4]

---

1 الديوان: ٦٤-٦٥ – عفت: محيت، رامة فكثيبها: أماكن، النوى وشعوبها: الأماكن المقصودة، تصيبها:تطلبها، نطافة:سائلة، أفحوص القطاة: عش القطاة، ذؤابتي:شعر ناصيتي، منعم:متكرم على، يســتثيبها:يستحق الثواب على عفوه، ولله مولى دعوة لا يجيبها:قبح الله من لا يجيب النداء

2 الديوان : ٦٤

3 الديوان: ٦٥

4 الديوان: ٦٤-٦٥ – عفت: محيت، رامة فكثيبها: أماكن، النوى وشعوبها: الأماكن المقصودة، تصيبها:تطلبها، نطافة:سائلة، أفحوص القطاة: عش القطاة، ذؤابتي:شعر ناصيتي، منعم:متكرم على، يســتثيبها:يستحق الثواب على عفوه، ولله مولى دعوة لا يجيبها:قبح الله من لا يجيب النداء

يبدأ بالفعل الماضي (أجبنا) ليبين سرعة الاستجابة مع الجماعة، لأنه فرد من القبيلة يسير على هواها، وجاء تقديم جواب الشرط أجبنا على الشرط وفعله (إذ دعوا) ليبين للمحبوبة أن روح الشباب لازالت سارية في دمائه فهو سريع الاستجابة، كما أنه يعيب كل من يتأخر ويتوانى عن الاستجابة لمن طلب النصرة (ولله مولى دعوة لا يجيبها)، إنها وسائل يتقرب بها إلى المحبوبة، ليثبت لها أن الشيب لم يغير شيئا من طباعه وسلوكه.

ويؤكد بشر في موضع آخر أن الشيب لا يمنعه من اللهو مع النساء، فهو لم يتغير، وذلك في قوله:

فَإِن يَكُ قَد نَأَتني اليَومَ سَلمى	**وَصَدَّت بَعدَ إِلفٍ عَن مَشيبي**
فَقَد أَلهو إِذا ما شِئتُ يَوماً	**إِلى بَيضاءَ آنِسَةٍ لَعوبِ**[1]

التأكيد هنا على أن الهجران سببه الشيب فقط، ولكن الشاعر يصر على موقفه من أن الشيب لا يمنعه من الوصول إلى ما يريد من النساء الصغيرات الراغبات، ولكنه يعلق ذلك برغبته هو فقط وقتما يريد (إذا ما شئت)، واستخدام (يوما) نكرة يكثف ضبابية الرغبة عند بشر في الوقت الحالي، ربما للأسباب التي تحدثنا عنها في محور الحياة والموت.

ودلالة الشيب تعطي صورة حول السن الزمني الذي قيلت فيه هذه القصائد، حيث يكثر من ذكر المشيب، وما يدل على التقدم في السن،ففي الديوان ست قصائد تتحدث عن الشيب مباشرة، وفيه عشر قصائد مدحا وهجاءً لأوس بن بشر، وذلك كان في أواخر عمره، ربما ينير ذلك بعض الجوانب المظلمة في تفسير عدم اهتمامه بالنساء في ديوانه، فانشغاله بأمور نفسه بعد موت أخيه سمير، وبعد انشغاله بهجاء أوس بن حارثة، ومحاولة الهروب من عقابه وغضبه لم يترك ذلك له مجالا للَّهو والعبث مع النساء.

والشاعر في ستة مواضع يتحدث عن الإعراض والهجران بدون البكاء والدموع، وقد يكون ذلك لإظهار عزة نفسه، أو لأنه اهتم بأمور أخرى في حياته

---

1 الديوان: ٧٠

شغلته عن اللهو والنساء، فأصبح الإعراض لا قيمة له أمام تلك الأمور، وذلك كما في قوله:

تناهيت عن ذكر الصبابة فاحكم … وما طَرَبِي ذكرا لرَسم بسمسم[1]

ورغم كل ذلك إلا أنه لا ينسى تلك الذكريات الجميلة فهي لا زالت جزءاً مهماً من حياته عندما يقول:

أَجَدَّ مِن آلِ فاطِمَةَ اِجتِنابا … وَأَقصَرَ بَعدَ ما شابَت وَشابا
وَشابَ لِداتُهُ وَعَدَلنَ عَنهُ … كَما أَبلَيتَ مِن لُبسٍ ثِيابا
فَإِن تَكُ نَبلُها طاشَت وَنَبلي … فقَد نَرمي بِها حِقَباً صِيابا
فَتَصطادُ الرِجالَ إِذا رَمَتهُم … وَأَصطادُ المُخَبَّأَةَ الكَعابا
وَناجِيَةٍ حَمَلتَ عَلى سَبيلٍ … كَأَنَّ عَلى مَغابِنِها مَلابا[2]

ومهما كان الحال عند بشر من ناحية النساء، فإنه يحاول نسيان أموره النسائية والاهتمام بأموره الحياتية الأخرى عن طريق الرحلات الصحراوية المستمرة بين الحين والآخر لأغراضه المتنوعة، كما مرَّ بنا في حقل الموت والحياة، وكما في قوله:

فَإِن تَكُ قَد نَأَتكَ اليَومَ سَلمى … فَكُلُّ قُوى قَرينٍ لِاِنقِطاعِ
وَقَد أُمضي الهُمومَ إِذا اِعتَرَتني … بِحَرفٍ كَالمُوَلَّعَةِ الشَناعِ[3]

٢. المرأة الذليلة:

يبدو حرص العرب على نسائهم جليا، لأنهم يربطون كرامة المرأة وعزتها بكرامتهم وعزتهم، وكان الخوف من وقوع النساء سبايا هاجسهم الأول في كل معاركهم، لذا كانت صحبة النساء للرجال في المعارك وسيلة لإلهاب المشاعر حتى يكُنَّ عاملا مشجعا للتضحية والاستبسال و تحقيق النصر.

---

1 الديوان: ٢٠٠، ارجع لموضوع الموت والحياة في البحث.

2 الديوان: ٧٨ - أجدك: هل جدّ جديد، أقصر:كف وامتنع، لداته:أترابه،طاشت: لم تصب الهدف، حقبا: أوقاتا، الكعابا: فتيات صغيرات السن، ناجية:ناقة.

3 الديوان: ١٣٨- قرين: صديق وحبيب، حرف:ناقة قوية شديدة، المولعة:بقرة وحشية بها ألوان، الشناع:سريعة السير

وكان الشعراء يتخذون من النساء مادة للهجاء أو الفخر أو إظهار الشجاعة ، حسب طبيعة الموضوع الذي يعالجونه.

أما بشر فقد تحدث عن النساء الذليلات بقلة، للتدليل على هزائم الأعداء في ثلاث قصائد فقط، لا تتجاوز الثمانية أبيات من الديوان كلِّه.

وقد ذكر النساء للتأثير على معنويات الأعداء، وبث الرعب والهلع في نفوسهم، عندما صور ذلَّة حالهن أثناء الهزيمة وفي الأسر، عندما يقول:

وكَم مِن مُرضِعٍ قَد غادَروها ... لَهيفَ القَلبِ كاشِفَةَ القِناعِ

وَمِن أُخرى مُثابِرَةٍ تُنادي ... ألا خَلَّيتُمونا لِلضَّياعِ [1]

جاء استخدام (كم الخبرية) في الحديث عن النساء الباكيات،ليظهر كثرة القتلى من الرجال، أما تنكير كلمة(مرضع) فجاء ليزيد الضبابية في تقدير العدد المحدد للمراضع الملهوفات كاشفات القناع * مما يُروِّع السامع ويملؤه فزعا عند تَخيُّلِ الحالة الذليلة للنساء المرضعات، والمرضع أكثر النساء إحساسا برهبة الموقف، فهي متعلقة أشد التعلق بصغيرها، لكن هول الهزيمة جعلها تفقد الإحساس بصغيرها لكي تنجو بنفسها مما هو قادم من الذل والعار، وقد استخدم القرآن الكريم (المرضع) للتعبير عن أهوال يوم القيامة في قوله تعالى **(يا أيها الناس اتقوا ربكم إن زلزلة الساعة شيء عظيم * يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت، وتضع كل ذات حمل حملها، وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكنَّ عذاب الله شديد)** [2]، أذهلت أهوال الحرب المرأة المرضع عن سترها وحجابها، فلم تجد وقتا للبحث عن الحجاب، فتهرب بنفسها وشرفها من الأسر والفضيحة بدون حجاب، وهناك مشهد آخر ينتقل فيه بشر بكاميراه التعبيرية ليسلط الأضواء على المرأة النادبة النائحة التي تبكي قتلاها وأسراها من الأبطال الذين قتلوا، فلم تدر ماذا تفعل بعدهم ؟ (ألا خليتمونا للضياع) جاء التعبير ليوظف الحيرة التي تحياها هؤلاء النائحات بسبب فقد الرجال،كما حمل

---

1 الديوان: ١٣٩

* القناع من مظاهر العفاف للمرأة الجاهلية، وسمة من سمات الحرائر الكريمات، وأما السفور فكان للإماء والخادمات، ولا تصل الحرة لمرحلة كشف القناع إلا في الأمر العظيم الجلل.

2 سورة الحج: ١-٢

الاستفهام دلالة الإنكار للحالة التي أصبحت عليها هؤلاء الناعمات، إنها مشاهد حية ومباشرة تعيش داخل إحساس السامع ، فتملأ قلبه رعبا وفزعا.

وقد ينتقل المشهد لتصوير النساء في الأسر بعد محاولة الهـرب والعويـل، لتكون الصورة أشد إيلاما للنفس من الصورة الأولى:

بَنِـي عـامِرٍ إنّـا تَرَكنـا نِـساءَكُم … مِنَ الشَلِّ وَالإيجافِ تَدمى عُجوبُهـا
عَضاريطُنا مُستَحْقِبوا البيضِ كَالدُمى … مُـضَرَّجَةً بِـالزَعفَرانِ جُيوبُهـا
تَبيتُ النِـساءُ المُرضِـعاتُ بِرَهـوَةٍ … تَفَزَّعُ مِن خَـوفِ الجَنـانِ قُلوبُهـا[1]

إنها صورة تدمي القلوب، حيث تنقلب الصورة صـورة النـساء الكريمـات المعززات فوق الهوادج المرفَّهة الآمرات الناهيات يأْمرن فيُطَعْن، وحولهن الخـدم لتلبية الأوامر، فينقلب بهن الحال بعد الهزيمة إلى حال ذليلة تأتي مرارتها من الواقع الحقيقي لنساء بني عامر حيث ساقهن بنو أسد بقسوة ثم حملوهنَّ على أخشاب غليظة على الإبل وساروا بِهِنَّ مسرعين بدل السير المتأني حتي دميت أعجازهن، ومما زاد من ذلهن أن الخدم الأُجَراء (العاملين بالأكل فقط) أردفوا هؤلاء الكريمات الرقيقات البيض خلف ظهورهم في حالة مهينة، وقد ملأت ثيابهن وصدورهن دماء القتلى من الأهل والأزواج، فالدماء تغطيهن من الأعلى ومن الأسفل، فانقلب لونهنَّ الأبـيض إلى لون أحمر يحمل معاني الذلة والمهانة.

هذه صورة المرأة الذليلة في المعركة والتي أراد بشر إظهارها لأعدائه مـن أجل ترك رسالة قوية لهم، بأن مصير نسائهم في المعارك القادمـة سـيكون بهـذه الصورة، وأشد لو حدثتهم أنفسهم بمعاداة بني أسد.

٣. الابنة:

أبيات قليلة تلك التي تحدث فيها بشر عن ابنته، فالعلاقة بـين بـشر وابنتـه عميرة لم تكن واضحة، ولم تظهر على مسرح الأحداث إلا من خلال آخر قـصيدة نظمها بشر وهو يعاني سكرات الموت، مما يعزز النتيجة التي وصلنا إليها مـن أن

1 الديوان: ٦٨ – ٦٩ ، الرهوة: المكان المرتفع، تفرأ: تفزع: الجنان: ظلمة الليل، الشَّلِّ: السوق والطرد، الإيجافِ:السير الشديد على الخيل والإبل، عُجُوبُها:أردافها، عَضاريطُ:خدم مقابل الاكل فقط، مُستَحقِبوا البيض: النساء خلفهم على الركائب، جيوبـها: فتحة القميص من الصدر، مَنبِتَ السيفين:ساحلي البحر، مُضَرُ الحمراء: فبيلة مضر

المرأة لم تكن في بؤرة الضوء والحدث في حياة بشر، لكن الذي سلط الضوء على عميرة لحظات النزع الأخيرة التي جعلت بشر يسترجع بعض المفقود من ذاكرته، حيث يقول مخاطبا ابنته، وهو يتخيلها تسأل المقاتلين عنه :

أَسائِلَةٌ عُمَيرَةُ عَن أَبيها　　خِلالَ الجَيشِ تَعتَرِفُ الرِكابا
تُؤَمِّلُ أَن أَؤوبَ لَها بِنَهبٍ　　وَلَم تَعلَم بِأَنَّ السَهمَ صابا[1]

والسؤال الذي يتبادر إلى الذهن، لماذا تذكر بشر ابنته دون غيرها ؟! هل كان منقطعا عن النساء ؟ أم كانت عميرة الأحب إلى قلبه من بين بناته ؟.

المادة العلمية الوثائقية حول بشر قليلة بل نادرة جعلت من الصعب تتبع حياته الواضحة، فضلا عن الخفي منها، لذلك أجد صعوبة في الإجابة عن هذا السؤال، ولكن ربما كانت عميرة أصغر بناته، ولم تكن قد تزوجت بعد، وهي التي تظهر له كلما غدا أو راح، فمن الطبيعي، أن تخطر على باله مباشرة في هذه اللحظات العصيبة، حيث يصور تلك اللحظة فيقول:

أَسائِلَةٌ عُمَيرَةُ عَن أَبيها　　خِلالَ الجَيشِ تَعتَرِفُ الرِكابا

من الواضح أن عميرة تسكن في بؤرة الشعور العاطفي في قلب بشر، ليجعلها ذلك تظهر في واجهة النص عندما أراد بشر أن يرسل رسالة الوداع الأخيرة في حياته، مما يؤكد خصوصية العلاقة المتوطدة بين بشر وابنته، حتى يتذكرها فورا، كما انه توقع منها أن تنتظره دون غيرها - إن كان هناك غيرها – من النساء.

تمتلئ عاطفة الأبوة بالحزن والخوف على عميرة، وتظهر على بشر وهو يتخيل وحدتها بعد علمها بمصيره وهي تنتقل خلال الجيش ملهوفة باكية تنظر في عيون الرجال لتنتزع منهم كلمة تنفي هواجسها والكوابيس التي بدأت تجتاحها عندما عادوا بدون أبيها، لكن بشراً لم يعتزم إطالة قلقها وحيرتها، بل يقطع الشك باليقين

فَرَجّي الخَيرَ وَاِنتَظِري إِيابي　　إِذا ما القارِظُ العَنَزِيُّ آبا[2]

---

1 الديوان: ٧٣ – تعترف: تسأل، أؤوب: أعود

2 الديوان: ٧٤ – القارظ العنزي: رجل من عنزة خرج ليجمع القرظ (شجر يدبغ بورقه وثمره) فمات ولم يعد فصار مثلا لمن يخرج ولا يعود

يكشف بشر الحقيقة جلية باستحالة تحقيق أمنيات ورجاء عميرة،فهو يــزرع اليأس في صدر ابنته من إيابه، ولكي يقرب المفاهيم، يستخدم الواقع العملي بتذكيرها بقصة القارظ العنزي الذي خرج ولم يعد إلى أهله.

فإذا عاد القارظ العنزي فإن بشرا سيعود إليها، وقدم جواب الشرط على فعله ليُسَرِّع في إيصال هذه الحقيقة إلى ابنته.

ويوظف بشر هنا المثل الشعبي بسهولة ويسر من الناحية الفنيــة، ذلــك أن طبيعة المثل وتركيبته اللغوية المكثفة تساعد على اندماجه في نسيج النص بطريقــة أسهل من وسيلة فنية أخرى كالحكاية الشعبية مثلا، ولكنه يرفع درجة الصبر عندها بمعادل موضوعي يجعلها تتغلب على أحزان فقده، عندما يترك لها ما تفتخر به في القبيلة من صفاته وشجاعته، فيقول:

فَــإن أَهلِــك عُمَيــرَ فَــرُبَّ زَحــفٍ ... يُـــشَبَّهُ نَقعُـــهُ عَـــدواً ضَـــبابا
سَـــمَوتُ لَـــهُ لِأَلبِـــسَهُ بِزَحـــفٍ ... كَمـــا لَفَّـــت شَـــآمِيَةٌ سَـــحابا[1]

تزداد وتيرة الحنان التي يعزفها بشر على أوتار الترخيم عندما يــدلل ابنتــه بقوله (عمير) ليبين لها قربها من قلبه، وأنه جدير بحزنها لأنها لم تفقد أبا كالآباء بل فقدت فارسا يعانق الأهوال والموت مهما كانت خطورته، ويبدأ بالفعــل الماضــي (سموت) ليبين الارتفاع الدائم والعلو والانتصار الذي لازمه في معاركه الكثيرة في حياته، واستخدم الفعل المضارع (ألبسه)، ليفيد شدة الالتصاق والمجاورة، وهذا مــن صفات الأبطال الشجعان فالجبناء يراقبون من بعيد ولا يقتربون

ذكر بشر اسم ابنته مباشرة في هذه القصيدة مرتين، وخاطبها بضمير المؤنث مرتين، في قصيدة من عشرين بيتا موجهةً إلى ابنته خصوصا، وهــذا يــدعو إلـــى العجب فقد توقعنا أن يكون الخطاب المباشر لها أكثر من ذلك، مما يعيــد التــساؤل حول مدى اهتمامه بابنته في حياته، وربما يكون تذكره لابنتــه امتــدادا لــشعوره بضرورة الحفاظ على عزة المرأة وكرامتها، وأن ابنته قد يصيبها شيء مــن الذلــة والضياع بعده، الأمر الذي أخذ يؤرقه وهو في النزع الأخير من حياته.

1 الديوان:٧٥ – نقعه: غباره، شآمية: ريح من جهة الشام.

هذا الإحصاء يعزز القناعة في أن بشرا لم يكن على علاقة وطيدة بالنـــساء، ربما للأسباب السابقة التي ذكرتها في محور الموت والحياة من أن بـــشرا تحمـــل مسؤوليات كثيرة شغلته عن الالتفات نحو النساء[١].

١ ارجع لمحور الحياة والموت

الفصل الثاني

الصورة الشعرية

مصادر الصورة الشعرية

أشكال الصورة الشعرية

تمهيد:

الصورة الفنية جزء مهم من التجربة الشعورية للشاعر، تظهر فيهـا قـدرة الشاعر الفنية، وتميزه عن غيره من الشعراء، وقد ترفعه إلى مصافِّ الفحول إذا ما اكتملت وتناسقت عناصرها بصورة تعطي إيحاء خاصا لكل سامع يؤثر فيه بطريقة مختلفة عن غيره من المتلقين، "ونشعر كأنها تنبع من داخلنا نحـن، لا مـن داخـل الشعراء "[1] وأصبحت الصورة لا تعني لكل من الشاعر والناقد في زمننـا بعـض الجزئيات المتعلقة بالتشبيهات والاستعارات، وإنما تشكل لوحة فنية متكاملة تـشترك فيها عناصر الصوت واللون والحركة، ويرى الناقد عبـد الله خلـف العـسّاف" أن الصورة الفنية تشكيل يتكون من مجموعة من العناصر، وهي تقاطع لمجموعة مـن العلاقات التعبيرية والفنية، وتعكس من خلال اتحاد عناصرها الذاتية والموضوعية، وتداخلها وتكاملها تصوّر فرد أو فـئة أو مجموعة في فترة معيّنة، وتكـشف مـن خلال تكثيفها للتجربة الذاتية وتجسيدها لها عن تجارب متعددة،لها امتدادها التاريخي، وعمقها الإنساني "٢.

وكان للانفتاح على الثقافة الغربية دور مهم في تطور النقد الأدبي العربـي ودخول نظريات نقدية جديدة نقلت كلا من النقد والأدب العربي نقلة نوعيـة نحـو نظريات جديدة أخذت تلقي بثقلها المباشر على المنتوج الأدبي والنقدي.

وبدا واضحا تأثر النقاد العرب بأفكار كولريدج المتعلقة بالصورة الجماليـة، والتي يرى فيها أن الخيال " نوع من تصوير الحقيقة عن طريق المـشابهة، ثـم لا تزال تباشر سلطانها على العقل منذ لحظة إدراكها، وتتوقف هذه المـشابهة علـى التعبير والأثر، أكثر مما تتوقف على السمة الظاهرية والشكل، كما تتوقـف علـى الخصائص الجوهرية الذاتية أكثر مما تتوقف على الصفات العرضية الخارجيـة" [3] فالصورة إذن تفاعل بين العناصر المحسوسة والمدركة والانفعالية، يمزجها الشاعر ليخرج منها بمصهورٍ فنيٍّ خاص نسميه الـصورة الـشعرية، و" مزيـة الـصورة

---

1 دراسات في الشعر العربي المعاصر – د/ شوقي ضيف –دار المعارف الطبعة السابعة:٢٢٩

2 عبد الله خلف العساف، وظائف الصورة الفنية ومهامها – الإنترنت.

3 النقد الأدبي الحديث، د/ غنيمي هلال – دار نهضة مصر للطباعة والنشر والتوزيع ١٩٩٧م : ٣٨٩-٣٩٠

الشعرية أنها من إبداع الذات، من عالم الشاعر نفسه ومن صنعه ، ترتكز على البعد الجمالي في علاقة الإنسان بالعالم، وتضيف إلى الانطباع الحسي والإدراك العقلي والإحساس الإنساني عالما جديدا يجمع بينها كلها، وهو عالم الصورة " [1]، فالخيال أداة للشاعر يحول فيه عالم الأشياء وعالم الصور الثابتة والمتحركة إلى عالم الصورة الفنية،" إن الصورة التي يخلقها الخيال هي المقصودة في العمل الفني، فهي عمل تركيبي يقوم الخيال ببنائها مما خلقه الإدراك من خبرات، ويستلزم خلقها في الخيال أن يكون موضوعها الخارجي معدوما أو في حكم المعدوم ، فالخيال يلغي وجود ما حصله الإدراك، ويعيد خلق صورته الجديدة بدلا من وجوده المادي، ولهذا تنحصر القيمة الجمالية في الصورة الفنية ،لا في الوجود المادي " [2]،

وعليه فالصورة الفنية ليست تسجيلا فوتوغرافيا جامدا للطبيعة أو محاكاة لها، بل يجب على الشاعر الفنان أن يخضعها لرؤيته الخاصة " فتأتي صورة لفكرته هو، وليس صورة لذاتها " [3]، ويرى الأستاذ حسن حنفي أن" الشعر هو التعبير الطبيعي الأول باعتباره أحد صور الفن قبل الدين والعلم" [4] واعتقد أن هذا الاستنتاج يحتاج إلى تدقيق، فالخيال الجمالي للإنسان موجود قبل الشعر فقد عبر الإنسان عما في خياله بطرق عديدة كما يقول الكاتب نفسه " عبر الإنسان الأول عن نفسه وصراعه مع الحيوانات ومظاهر الطبيعة بالرسم والصراخ بالصورة والصوت" [5]، وأضيف إليه أن الأعمال اليدوية التي ابتكرها الإنسان والمنشآت المعمارية المختلفة صور من التعبير المنطلق من خيال سابق للتعبير الشعري، فالصورة الشعرية مرحلة متأخرة بمراحل عما سبق.

عموما كان الاعتقاد السائد عند النقاد العرب القدماء أن " فكرة الصورة المنمقة تجعل الشعر نوعا من المنطق التخييلي الممتع، وهذا ما صرح به عبد القاهر، ولذلك أصبح مدار البحث في الشعر وفقا لهذه النظرية – محصورا في

---

1 مجلة فصول- عالم الأشياء أم عالم الصور – حسن حنفي، العدد رقم ٦٢ ربيع وصيف ٢٠٠٣م، الهيئة المصرية العامة للكتاب:٢٥

2 الصورة في الشعر العربي – حتى آخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها – د/ علي البطل - دار الأندلس – الطبعة الثالثة – ١٩٨٣م:٢٨

3 السابق: ٣١

4 مجلة فصول- عالم الأشياء أم عالم الصور – حسن حنفي: ٢٦

5 السابق:٢٦

تفصيلات جزئية لاشك في أنها أثرت في إفساد معنى القراءة الأدبية "[1] ولو أردنا تناول الشعر الجاهلي من هذا المفهوم لأضعنا كثيرا من روائع هذا الفن الشعري، لذا فدراسة الشعر الجاهلي لا بد أن ترتبط بنظرة شمولية يسبر فيها الناقد غور الحالة النفسية للفنان الشاعر،مضيفا إليها دراسة المعتقدات والحالة الاجتماعية التي عاشها، والموروثات الدينية والثقافية والخبرات الحياتية التي اكتسبها، ثم نصهر ذلك في وعينا لنخرج بمفهوم قريب من مفهوم الشاعر يعيننا عل تحليل خياله، والتأمل في صوره الإبداعية قبل الحكم عليها.

وتتأثر الصورة الفنية بعوامل ثلاث تساهم في تقدير قيمتها الفنية:

أولا:**المرسل** (الفنان) وما يمثله من إبداع فني يصوغ فيه صورته الفنية من خلال العوامل السابقة التي تحدثنا عنها.

ثانيا: **المتلقي**، وينقسم إلى قسمين:

١- **المتلقي العام**: وأقصد به القارئ أو السامع ذا الثقافة العمومية (غير المتخصص) حيث تدخل الصورة ضمن وعيه الذاتي فتتشكل بصورة خاصة به قد تتوافق مع صورة المرسل كما يريدها، أو تتغير بحسب الثقافة الباطنية المخزونة في وعي المتلقي، واختلاف العوامل التي تؤثر في قدرته على تحليل الصورة المرسلة إليه.

٢- **الناقد**: إن طبيعة الأدوات النقدية التي يحملها الناقد والتي يقتنع بها كمفاتيح نقدية يصدر من خلالها حكمه النقدي على العمل الفني، كل ذلك يكون مهيئا له لتلقي تلك الصورة سلبا وإيجابا ، " كما أنها من أهم معايير الناقد في الحكم على التجربة الفنية وأصالتها. ولما كانت الصورة تصهر في شكلها النهائي عناصر متعددة: ذاتية وموضوعية، فإن دراستها تعني دراسة تلك العناصر منفردة ومجتمعة، وهي لهذا الطريق الهام بالنسبة إلى الناقد للولوج إلى جوهر العمل الفني وجمالياته المختلفة " .

ثالثا: **الصورة الفنية**: الصورة الفنية تفرض نفسها عندما لا تكون تسجيلا وثائقيا للواقع، بل روح متحركة تصنع نسيجا منصهرا من المحسوس والمدرك، والذاتي والموضوعي، يوصله المرسل إلى وعي المتلقين بطريقة تصل إلى جميع

---

1 نظرية المعنى في النقد العربي- د/ مصطفى ناصف – دار القلم، ط ١٩٦٥ م:٥١

المستويات الثقافية والإدراكية، لتوصِّل في النهاية الرسالة التي يودُّها المرسل رغم تباينات المتلقين، كما يفعل الخطيب المبدع عندما يصل بفكرته إلى جميع المستويات التي تستمع إليه وكأنه يخاطب كل واحد منهم بقدر مستواه الثقافي والإدراكي.

" ولا تتوقف أهمية الصورة عند خدمة الفنان والمتلقي والناقد، بل تتعدى ذلك إلى الواقع فهي ضمن إمكاناتها المتاحة تُعيد تشكيله من جديد، وهي وسيلة لتجسيده وتشخيصه، بحيث تجعلهُ أو تجعل بعض عناصره ضمن العمل الفني ماثلاً أمام المتلقي، وحيّاً وخصباً في مخيلة الفنان " [1].

وإذا تحدثنا عن الصورة الكلية فلا يعني هذا إلغاء الصور الجزئية من التشبيهات والاستعارات والمجاز، فكلها أضواء منثورة في الصورة تسهم في تشكيل النسيج الكلي للصورة الفنية، ومن الأمور التي تُفْقِد الصورة الكلية من قيمتها الفنية تناقص الصورة الجزئية في داخل القصيدة، لذلك يعتبر من الإبداع المميز قدرة الأديب على تكوين صور جزئية تساهم بشكل فعال في تكوين تشكيلات ولقطات تعطي النسيج العام مزيدا من الحيوية والجمال.

ولا يشترط في جمال الصورة أن تحتوي على أشكال المجاز، فقد تكون للأديب قدرة إبداعية تحيل الصورة الخالية من المجاز إلى صورة ذات تأثير انفعالي بارز، مما يجعل الشاعر ينجح " في تقديم تمثيل حسي نتردد كثيرا في وصفه بأنه خيالي، إذ يمكن له أن يعتمد على تجربة واقعة ويصفها بدقة مما يجعل دور الخيال قاصرا على استحضارها وتمثيلها دون تكوينها الأصلي" [2]، "فنجاح الشاعر لا يتوقف على كون ألفاظ الصورة مجازية، فقد تكون ألفاظها وعباراتها حقيقية، وتشع مع ذلك بصور دقيقة موحية تدل على سعة خيال المبدع " [3].

أما بالنسبة للصور الجزئية فيرى الدكتور شوقي ضيف أن العرب: " استخدموا المجازات والتشبيهات بكثرة، ولكنهم لم يتسعوا بها، بل بقيت أشبه ما تكون بزخرف خارجي يلحق القصيدة، واستقر ذلك في نفوس من جاءوا بعدهم، فلم

---

1 عبد الله خلف العساف، وظائف الصورة الفنية ومهامها – الإنترنت .

2 علم الأسلوب، مبادئه وإجراءاته، دكتور صلاح فضل، منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت، الطبعة الأولى ١٤٠٥ه – ١٩٨٥م:٢٧١

3 عناصر الإبداع الفني في شعر احمد مطر، د / كمال غنيم، مطبعة مدبولي، ١٩٩٨م:٢٠٦

يتحولوا إلى إبراز الروح المستكنة حولهم في الطبيعة، ورفع النقاب المادي عنهـا ، بل ظلوا يستخدمون تلك الصور الجزئية من التشبيهات والاستعارات وقلما استحدثوا صورة كبيرة، ونفس هذه الصور الجزئية ادخلوها في النسيج العام لقصائدهم علـى الطريقة الجاهلية، فهي ألوان وخيوط فرعية تتداخل في النسيج ليزدان بها ولا تستقل بنفسها، ولا تحدث بناء خياليا خالصا لها " [١]، لا أدري كيف أصدر الدكتور شـوقي ضيف هذا الحكم على الخيال التصويري في شعرنا الجاهلي، ولو تمعـن الـصور التركيبية الحية النابضة بالحركة والصوت والصورة في نتـاج فحـول الـشعراء الجاهليين، لتراجع عن حكمه السابق، ولعلم أن في تراثنا كنوزا رائعة من التصوير الكلي والجزئي تتعايش في نسيج متناغم يعزف أجمل السيمفونيات التصويرية [٢]، مما يؤكد أن التراث الشعري الجاهلي القديم غني بالخيال الحي والخـصب، والـصور الفنية الرائعة التي تحتاج لناقد فنان يزيل الغبار والغشاوة عن الناظرين إليها ،أمـا المشكلة الأخرى فتكمن في نظري عند صُنَّاع هذا الفن، فمن الواضـح أن القـدرة التصويرية تختلف من شاعر فنان إلى شاعر ناطق، لذا لا يجوز في هـذا المجـال تعميم الأحكام النقدية بل لا بد من دراسة كل عمل فني على حِدَة ليأخذ الحكم الملائم بحقه، لأن الفنان الخلاق قد لا يُوفَّق في كل أعماله بل تكون درجة الإبداع متفاوتـة من عمل لآخر، ومن فنان لآخر.

مصادر الصورة الشعرية:

تعبِّر الصورة الشعرية بطريقة واضحة عن مدى الإحساس الوجـداني لـدى الشاعر ورؤيته للواقع، وقد استقى شاعرنا صوره الشعرية مـن ثلاثـة مـصادر أساسية:

المصدر الأول: التجربة الذاتية

وتتمثل التجربة الذاتية للشاعر في الأحداث التي مرّ بها وأثرت في تجربتـه الشعورية ومنها: حربا النِسَار والجفار، كذلك موت أخيه سمير وما ترتب عليه من

1 دراسات في الشعر العربي المعاصر – د/ شوقي ضيف: ٢٣٠

2 دليل ذلك وصف الناقة وتشبيه قوتها بقوة الثور الذي يخوض المعارك مع كلاب الصيد، راجع القصائد: ١١-١٢-١٦-٢١-٢٥ في الديوان، ويمكن دراسة قصيدة بانت سعاد لكعب بن زهير في المقطع الذي يصف فيه الشاعر الرسولَ (صلى الله عليه وسلم) بالأسد.

مسؤوليات جسام، والأمر الثالث: وقوعه في أسر أوس بن حارثة والنتائج التي ترتبت عليه بعد ذلك.

حيث يمزج فيها بين خصوبة خياله، و حنكته في الحياة، وما اكتسبه من تجارب شخصية أخرجت ما تفرد به من صوره الخاصة.

١. حربا النِسَار والجفار:

عاش بشر فارسا شجاعا صنديدا، أحب قبيلته وقاتل من أجلها، ونافح عنها بلسانه وسيفه، وقد اشترك في أهم حربين خاضهما قومه وهما يوما النسار والفجار، وعاش لذة النصر فيهما على بني عامر وتميم، " إذ إنه يصف وقائعهما الكبرى، ويصور المعارك ونتائجها تصويرا فيه تفصيل ودقة، ولا يستطيع هذا الوصف والتصوير إلا من شهد هذه المعارك، وخاض غمراتها بنفسه، ويذكر بشر فوق ذلك أسماء رؤساء القبائل الذين شهدوا هذين اليومين وأداروا فيهما المعارك"[1]

أَجَبْنا بَنِي سَعدِ بنِ ضَبَّةَ إذ دَعَوا	ولِلَّهِ مَولى دَعوةٍ لا يُجِيبُها
وكُنّا إذا قُلنا: هَوازِنُ أَقبِلِي	إلى الرُّشْدِ م يأتِ السَّدادَ خَطِيبُها
عَطَفْنا لهُم عَطْفَ الضَّرُوسِ مِنَ المَلا	بِشَهباءَ لا يَمْشِي الضَّرَاءَ رَقِيبُها
فلمّا رأونا بالنِّسارِ كأَنَّنا	نَشَاصُ الثُّريَّا هَيَّجَتْها جَنُوبُها
فكانُوا كَذاتِ القِدْرِ لَمْ تَدْرِ إذ غَلَتْ	أَتُنْزِلُها مَذمُومةً أم تُذِيبُها
جَعلنَ قُشَيرًا غايةً يُهتدى بها	ما مَدَّ أَشطانَ الدِّلاءِ قَلِيبُها
لَدُنْ غُدوةً حتّى أَتى اللّيلُ دُونَهُم	وأَدرَكَ جريَ المُبقِياتِ لُغُوبُها
إذا ما لَحِقْنا مِنهُمُ بِكَتِيبَةٍ	تُذُكِّرَ منها ذَحْلُها وَذُنُوبها
نَقَلْناهُمُ نَقلَ الكِلابِ جِرَاءَها	على كُلِّ مَعْلُوبٍ يَثُورُ عَكُوبُها
لَحَوْناهُمُ لَحْوَ العِصِيِّ فأَصْبَحُوا	على آلةٍ يَشكُو الهَوانَ حَرِيبُها
قَطعناهُمُ فباليَمامَةِ قِطْعَةٌ	وأُخرى بأَوطاسٍ تَهِرُّ كَلِيبُها
تَبِيتُ النِّساءُ المُرضِعاتُ بِرَهوةٍ	تَفَزَّعُ مِن خَوفِ الجَنَانِ قُلُوبُها
بَنِي عامرٍ إنَا تَرَكْنا نِساءَكم	من الشَّلِّ والإيجافِ تدمى عُجُوبُها
عَضارِيطُنا مُستَبطِنُو البِيضِ كالدُّمى	مُضَرَّجَةً بالزَّعْفَرَانِ جُيُوبُها
دَعُوا مَنْبِتَ السَّيْفَيْنِ إنَّهُما لَنا	إذا مُضَرُ الحمراءُ شُبَّتْ حُرُوبُها

1 الديوان: ٢٢

هذه اللوحة التي يرسمها الشاعر ممتلئة بالحركة والصوت واللون، لوحة من الواقع الذي عاشه الشاعر، وما كان ليستطيع الإحساس به، ورسمه بهذا الجمال لولا أنه شارك في وقائعه.

يبدأ فيها بالصوت حيث يذكر سبب المعركة عندما يسمعون صوتا مناديا من بني ضبة، موضحا سبب الإجابة بعدم رشاد قبيلة (هوازن) ويبدأ الحركات والأفعال في رسم مجريات المعركة،فالهجوم القوي الشرس كأنه الناقة الضروس بجيش مدرع بالحديد يملأ فضاء الأرض، ولا يحتاج للتستر عن أعين الرقباء حيث تغني كثرته عن عنصري الاختفاء والمفاجأة في الهجوم،ويزيده لمعان الحديد رعبا ومهابة من بعيد، وتزداد المناظر إثارة عندما تظهر في الصورة الحالة النفسية للأعداء وذلك عندما يفاجأ بنو عامر برؤية الجيش منقضا عليهم في أرضهم كأنه قطع السحاب المندفعة بسرعة لشدة ريح الجنوب التي تدفعها، ولك أن تتخيل السحاب تدفعه ريح شديدة هوجاء في يوم بارد ماطر كيف يكون هيجانه وسرعته ؟! هذه المفاجأة المرعبة جعلت بني عامر يعيشون في تخبط لا يقدرون على لملمة أمورهم وتسوية أفكارهم، هل يهربون أم يواجهون، فكلاهما أمران أحلاهما مر، كأنهم امرأة غلت السمن فاختلط بعضه ببعض فلم تدر ماذا تفعل به هل تنزل قدرها أم تبقيها على النار ؟! ويبدأ بالوصف التفصيلي لأحداث المعركة كأنه صحفي عسكري متمرس في نشر التقارير الحربية، فالخيل قد توغلت إلى أقصى مدى في أرض العدو ناحية (قشير) كما تصل الدلاء إلى نهاية قعر البئر،وظل القتال مستعرا حتى دخل الليل وكلَّت الخيل، فأخذت الكتائب تتذكر جرائمها وتتخيل صورة العقاب الذي سيلحق بها من هول المصير، ولم نتركهم حتى جردناهم من كل ما يملكون وطاردناهم ونقلناهم من مكان لآخر كما تنقل الكلاب جراءها، فتوزعوا هنا وهناك لا يقرون على حال من الرعب والخوف،أما نساؤهم فحدث ولا حرج، فالرعب قطع قلوبهن، ونساء بني عامر تركناهن مع الخدم يحملونهن بلا إكرام ولا راحة حتى سالت الدماء من أعجازهن من قسوة المركب وطول الطريق، ويختم المشهد الوثائقي الذي عرضه بدعوة بني عامر لترك الأرض لبني أسد لأنهم لا قبل لهم بمضر الحمراء إذا اشتعلت الحروب.

٢. موت سمير:

كان لسمير شقيق بشر منزلة في قلب بشر، بدت واضحة في شعره وما كاله من صفات المدح والثناء عليه في مراثيه، لذلك شكل قتل سمير صدمة عنيفة في وجدان بشر، أظهرها في ثلاث قصائد في ديوانه[1]، فقد كان سمير يحمل مسئولية جسيمة، أثقلت كاهل بشر بعد أخيه سمير:

فَكَمْ خَلَّى سُمَيْرٌ مِن أُمُورٍ عليَّ لَوَ انَّنِي جَلْدٌ عَزُوفُ [2]

فترى بشرا يضفي على أخيه من الصفات الكثيرة والجليلة التي يعتز بها الجاهليون فيقول:

أيَّتُها النَّفْسُ أجْمِلِي جَزَعَا إنَّ الَّذي تَحْذَرِينَ قَدْ وَقَعَا
إنَّ الَّذي جَمَّعَ المُرُوءَةَ وال نَّجْدَةَ والبِرَّ والتُّقَى جُمَعَا
والحافِظَ النَّاسَ في القُحُوطِ إذا لَم يُرْسِلُوا تَحْتَ عائِذٍ رُبَعَا
وَهَبَّتِ الشَّمْأَلُ البَلِيلُ وَقَدْ أَضْحَى كَمِيعُ الفَتَاةِ مُلْتَفِعَا
عامَ تَرَى الكاعِبَ المُنَعَّمَةَ ال حَسْنَاءَ في دارِ أَهْلِهَا سَبُعَا
المُخْلِفَ المُتْلِفَ المُفِيدَ إذا قالَ فَلاَ عائِبٌ لِمَا صَنَعَا
القائِلَ الفاعِلَ المُرَزَّأَ لم يُدْرَكْ بضَعْفٍ ولم يَمُتْ طَبَعَا
والقَائِدَ الخَيْلِ في المفازَةِ والـ جَدْبِ يُسَاقُونَ خِلْفَةً سَرَعَا[3]

فهو لا يترك صفة من صفات الخير والشرف، إلا ومنحها لأخيه، وربما فصَّلت في هذا الموضوع في حقل الحياة والموت.

٣. العلاقة بين بشر وأوس بن حارثة:

لا شك أن بعض الأحداث تصنع الإنسان وتسيطر على شعوره، وتصبغ حياته بصبغة مستديمة، تؤثر في تفكيره وفي خطابه وصياغة أسلوبه ، فالعلاقة بين بشر وأوس صنعت حيزا كبيرا من الموروث الشعري الذي تركه بشر حيث تراوحت العلاقة بين البغضاء والحب، وساهمت في صناعة الصور الشعرية التي

1 القصائد٢٦-٣٠-٣٦

2 - الديوان: ١٦٨ - جَلْدٌ: قوي، عَزُوفُ: ابتعد عن اللهو

3 الديوان :١٤٨-١٤٩

رسمها بشر في نصه الشعري [1].وجعلت من شخصية بشر شخصية متحوِّلة حسب الوقائع والأحداث التي جرت بين بشر وأوس بن حارثة.

بدأت العلاقة بين الرجلين بالبغضاء والنفور، فقد هجا بشر أوسا حسداً على مكانته، ورغبةً في الجائزة المادية، مما دفع بشرا لتوجيه أقذع السباب والهجاء نحو أوس بن حارثة، كما في قوله:

أَلا أَبلِغ بَني لَأمٍ رَسولاً	**فَبِئسَ مَحَلُّ راحِلَةِ الغَريبِ**
لِضَيفٍ قَد أَلَمَّ بِها عِشاءً	**عَلى الخَسفِ المُبَيِّنِ وَالجُدوبِ**
إِذا عَقَدوا لِجارٍ أَخفَروهُ	**كَما غُرَّ الرِشاءُ مِنَ الذَنوبِ**
وَما أَوسٌ وَلَو سَوَّدتُموهُ	**بِمَخشِيِّ العُرامِ وَلا أَريبِ**
أَتوعِدُني بِقَومِكَ يا اِبنَ سُعدى	**وَذَلِكَ مِن مُلِمّاتِ الخُطوبِ**
وَحَولي مِن بَني أَسَدٍ حُلولٌ	**مُبِنٌّ بَينَ شُبّانٍ وَشيبِ**
بِأَيديهِم صَوارِمُ لِلتَداني	**وَإِن بَعُدوا فَوافِيَةُ الكُعوبِ**[2]

يتعلق الموضوع بالصراع والهجاء فقدم له بشر بهجران الحبيب، فالحبيبة قد هجرته، لكنه لا يأبه لهذا الهجران، لأنه يستطيع أن يفعل ما يشاء ويصل إلى ما يريد.

ثم ينتقل إلى هجاء القبيلة التي ينتمي إليها أوس بأنها بئس المكان الذي يصل إليه الغريب الجائع وقت القحط والجوع، كما أنهم أهل الغدر وخيانة العهد، فهم لا يبقون على الوفاء كما يعجز الحبل عن حمل الدلو الكبير، ثم ينقل بشر الكاميرا ليركز عدستها على أوس زعيمهم، فيعتبر بشر أنه لا يستحق السيادة لأنه غير شجاع وغير حكيم، وأن بشرا لا يخشى تهديده لأنه يعتمد على قومه (بني أسد) أصحاب القوة والشدة والشجاعة.

هذه الصورة تبرز الدقة والمنطقية في التسلسل، وكأنه عمل من أعمال أصحاب الحوليات يهذبه أصحابه ويرتبونه حتى يخرج في أجمل وأتم صورة.

وقد أفحش بشر بالقول لأوس حتى آلى أوس أن يقتله، فرد عليه بشر بقوله:

---

1 ارجع إلى الديوان: ٢٤-٣٠

2 الديوان:٧٠-٧١ - الخسف: الجوع، أخفروه: نقضوا عهده، وغُرَّ: قُطع، الرشاء: الحبل، الذنوب: الدلو، سودتموه: أي جعلتموه سيداً، العرام: الشراسة والأذى، حلول: جمع حال، وهم القوم المقيمون، والمُبِنُّ: المقيم أيضاً، من الأبنان وهو اللزوم والإقامة بالمكان، وافية الكعوب: يريد الرماح الطويلة، والكعوب: جمع كعب وهو عقدة ما بين الأنبوبين من القصب والقنا.

فَمَن يَكُ جاهِلاً مِن آلِ لَأمٍ تَجِدني عالِماً بِهِمُ خَبيرا
جَعَلتُم قَبرَ حارِثَةَ بنِ لَأمٍ إِلَهاً تَحلِفونَ بِهِ فُجورا
فَقولوا لِلَّذي آلى يَميناً أَفِيَّ نَذَرتَ يا أَوسُ النُذورا
فَبِاستِكَ حارَ نَذرُكَ يا اِبنَ سُعدى وَحُقَّ لِنَذرِ مِثلِكَ أَن يَحورا
إِذا ما المَكرُماتُ رُفِعنَ يَوماً مَدَدتَ لِنَيلِها باعاً قَصيرا
غَدَرتَ بِجارِ بَيتِكَ يا اِبنَ لَأمٍ وَكُنتَ بِمِثلِ فَعلَتِها جَديرا[1]

وقد استمرت أمثال هذه الصور في ست قصائد، ثم تغيرت بعد ذلك عندما أسره أوس ثم فك إساره بدلا من قتله ،وأكرمه حتى أغناه، فأثر ذلك عظيم الأثر في بشر وعقد لسان هجائه، وأطلق لسان مديحه في أوس:

وَإِنّي إِلى أَوسٍ لِيَقبَلَ عِذرَتي وَيَعفُوَ عَنّي ما حَيِيتُ لَراغِبُ
فَهَب لي حَياتي فَالحَياةُ لِقائِمٍ بِشُكرِكَ فيها خَيرُ ما أَنتَ واهِبُ
فَقُل كَالَّذي قالَ اِبنَ يَعقوبَ يوسُفٌ لِإِخوَتِهِ وَالحُكمُ في ذاكَ راسِبُ
فَإِنّي سَأَمحو بِالَّذي أَنا قائِلٌ بِهِ صادِقاً ما قُلتُ إِذ أَنا كاذِبُ[2]

وبدأت أبيات المديح تنهال صادقة على أوس، ولم أجد في ديوانه مديحا أجمل من مديحه لأوس ، وتحولت الصور التي نشرها في الهجاء إلى صور جميلة في المديح والثناء، فقد أغرقه بشر في مديحه بصوره الجميلة النابعة من صدق المشاعر، فجاءت أبياته في المديح أجمل من أبيات الهجاء، حيث يقول:

وَمَوماةٍ عَلَيها نَسجُ ريحٍ يُجاوِبُ بومَها فيها صَداها
فَلاةٍ قَد سَرَيتُ بِها هُدوءاً إِذا ما العَينُ طافَ بِها كَراها
بِصادِقَةِ الهَواجِرِ ذاتِ لَوثٍ مُضَبَّرَةٍ تَخَيَّلُ في سُراها
إِلَيكَ نَصَصتُها تَعلو الفَيافي بِمَوماةٍ يَحارُ بِها قَطاها
عُذافِرَةٍ أَضَرَّ بِها اِرتِحالي وَحَلّي بَعدَهُ حَتّى بَراها
أَشُجُّ بِها إِذا الظَلماءُ أَلقَت مَراسِيَها وَأَردَفَها دُجاها
إِلى أَوسِ بنِ حارِثَةَ بنِ لَأمٍ لِيَقضِيَ حاجَتي وَلَقَد قَضاها
فَما وَطِئَ الحَصى مِثلُ اِبنِ سُعدى وَلا لَبِسَ النِعالَ وَلا اِحتَذاها

1 الديوان: ١٢٢-١٢٣– حار: أي رجع، ابن سعدى: هو أوس بن حارثة، وسعدى أمه، وهي سعدى بنت حصن من سادات طيء.
2 الديوان: ٨٦ – راسب: أي باق ثابت.

إذا ما المَكرُمــاتُ رُفِعــنَ يَومــاً وَقَصَّرَ مُبتَغوها عَــن مَــداها
وَضــاقَت أَذرُعُ المُثــرينَ عَنهــا سَــما أَوسٌ إِلَيهــا فَاِحتَواهــا
نَمى مِن طَيِّــئٍ فــي إِرثِ مَجــدٍ إِذا ما عُدَّ مِن عَمــرٍو ذُراهــا
وَأَضحى مِن جَديلَــةَ فــي مَحَــلٍّ لَــهُ غاياتُهــا وَلَــهُ لُهاهــا
نَمَوهُ في فُــروعِ المَجــدِ حَتّــى تَــأَزَّرَ بِالمَكــارِمِ وَاِرتَــداها
غِيــاثُ المُــرمِلينَ إِذا أَنــاخوا بِهِ في اللَيلَــةِ الغــالي قِراهــا
لَــهُ كَفّــانِ كَــفٌّ كَــفُّ ضُــرٍّ وَكَفٌّ فَواضِــلٍ خَــضِلٌ نَــداها
إِذا مــا شَــمَّرَت حَــربٌ عَــوانٌ يَخافُ الناسُ عُرَّتَهــا كَفاهــا
يُجيــبُ المُــرهَقينَ إِذا دَعَــوهُ وَيَكشِفُ عَن أَطاخيها دُجاهــا
بِخَيلٍ تَحــسِبُ الزَفَــراتِ مِنهــا زَئيرَ الأُسدِ مَــشدوداً قَراهــا[1]

فالشاعر يخاطر بنفسه ويقطع صحراء موحشة لا تسمع فيها إلا صياح البوم، يحار فيها حتى أهدى الطير (طير القطاة)، حتى أتعب راحلته وأهزلها وهو يقطع بها الهواجر والدياجي، لأن من سيذهب إليه يستحق هذا وأكثر، إنه أوس بن حارثة بن لأم سيد طيِّئ وأرفعها مجدا وشرفا، فما سار على الأرض مثله ولِمَ لا ؟! وهو أكرم الناس عندما يقصِّر الأثرياء، وهو مغيث الجوعى في ليالي الشتاء عندما يعز القِرى، فهو يملك كفين: كف القوة والعقاب، وكف الكرم والعطاء، وإذا أحجم الناس

---

1 الديوان: ٢٢٣-٢٢٤ - الموماة: المفازة الواسعة التي لا ماء بها ولا أنيس، ونسج الريح: هو أن تسحب الريح التراب وتجمع بعضه على بعض، الصدى: الذكر من البوم، أو صدى الصوت أيضاً، الفلاة: القفر الواسعة من الأرض، هدوءاً: أي بعدما هدأ الليل ومضى هزيع منه، والكرى: النوم. صادقة الهواجر: أي ناقة تصدق السير في الهواجر عند اشتداد الحر، ذات لوث: أي ذات قوة، والمضبرة: الموثقة المكتنزة اللحم، تخيل: أي تتخيل، وهو من الخيلاء، إليك: يعني أوس بن حارثة بن لأم، نصصتها: أي رفعتها في السير لتسرع فيه، الفيافي: الصحاري الواسعة، واحدها فيفاة، يحاربها قطاها: أي أن هذه المفازة لسعتها يحار بها القطا ويضل، والقطا من أهدى الطير، العذافرة: الناقة الشديدة الصلبة الوثيقة، براها: أي أنضاها وهزلها، احتذاها: أي انتعلها ولبسها، المكرمات: جمع مكرمة، وهي الفعل الحسن مثل فعل الكرم والعطاء، المثري: الرجل الكثير المال، عمرو: هو عمرو بن طريف الجد الثاني لأوس بن حارثة، ونسب أوس: أوس ابن حارثة بن لأم بن عمرو بن طريف، جديلة: من قبائل طيء، ومن جديلة بنو لأم بن عمرو بن طريف رهط أوس ابن حارثة، وفيهم البيت والسيادة، وذلك قول بشر: له غاياتها، واللها: بمعنى الأموال ها هنا، واحدها اللهوة، وله لهاها: أي سيدهم له الأمر في أموالهم. نموه: رفعوه، المرملون: القوم الذين نفد زادهم، من أرمل الرجل أو القوم إذا نفد زادهم، والقرى: طعام الضيف، كف ضر: أي يضر بها أعداءه، الفواضل: الأيادي الجميلة، وكف فواضل: أي يعطي بها العطايا، والخضل: النَّدي، الحرب العوان: الشديدة الأكول التي كان قبلها حروب، عرتها: أي أذاها وشرها، كفاها: أي اضطلع بها وقام بأمرها، المرهقون: المثقلون المحمول عليهم في الأمر مالا يطيقون، أطاخيها: أي ظلماتها، دجاها: سوادها، القَرى: الظهر ومشدوداً قراها: يعني الخيل، وشد ظهورها يكون أقوى لها وأصلب لظهروها، وربما فعلوا ذلك بالخيل عندما تطرح أولادها فيعصبون بطونها بالملأ كراهة خلاء أجوافها ليكون أقوى لها.

في الوقائع وجدته أول المتقدمين، ينجد كل من يحتاج لغوثه وعونه، وينقذه من أحلك الكربات.

إنها صورة رائعة لممدوح ينطق بها شخص جربه في كل كلمة قالها، ولم ينطق بكلماته طمعا في عطاء ولا رهبا من جزاء، وإنما قالها بأريحية تامة بلا نفاق ولا رياء، لأنه يستحق كل ما يقال فيه.

المصدرالثاني: الطبيعة والبيئة الاجتماعية

للطبيعة والبيئة المحيطة دور مهم في تشكيل الصورة، حيث يبدو عشق بشر للطبيعة الصحراوية وما فيها من أنماط الحياة المختلفة، كذلك الرحلات الصحراوية والبحرية هنا وهناك،في يثرب والحيرة وما رأى فيها من مناظر أثرت تكوين صورته الفنية ، وأثر فيه المعتقدات الدينية التي أحاطت به من أساطير قديمة للحضارات السابقة، والثقافة النصرانية السائدة في الجوار.

١. حياة الصحراء:

الصحراء لوحة فنية مفتوحة تشكل إلهاما عظيما للشعراء الجاهليين، فتشعر وأنت تقرأ أشعارهم كأنك تشاهد فيلما وثائقيا يصوره أحد الشعراء بكلماته،وصوره الفنية التعبيرية.

ويحرص شاعرنا بشر على اختزان المشاهد المختلفة واجترارها عند الحاجة، مزينا مناظرها بتصوراته وأحاسيسه وقدرته اللغوية.

ومن هذه المناظر التي استولت على وجدانه حركة النزوح الطوعي من مكان لآخر، لمطاردة الماء والكلأ، ووجدت أن هذا الحدث يشكل غورا عميقا في بؤرة الشعور عنده،لما فيها من ذكريات للطفولة والشباب، مع حنين وأشواق للمحبين،وما يتقاطع فيها مع رهبة الموت والأمل الجديد في الحياة عندما يبدأ ميلاد حياة أخرى للحيوان الوحشي بين تلك الأطلال، وكذلك حياة الناس في حلهم وترحالهم، وحركات الخيل والإبل وجمالها، وتغير الصيف والشتاء، والليل والنهار، وما يظهر فيها من مشاهد تتفاعل مع الأفراح والأحزان عند مرهفي الحس من البشر.

كل ذلك شكل صورا بديعة عند بشر، سأحاول أن اختار منها ما فيه من تجارب شعورية صادقة، صاغها بشر بقوالب غنية رائعة ومختلفة.

ومن هذه المناظر (حياة الأطلال) وأسميتها حياة الأطلال لأنها حياة قائمة بذاتها، نجد فيها آلاف الصور الفنية المتنوعة التي تمثل حالات متباينة من الفرح والسرور، والحزن والألم، والحياة والموت، دون أن يكون للبشر وجود حيٌّ فيها إلا ما بقي من آثار، يقول بشر:

إِنَّ الفُؤادَ بِآلِ كَبشَةَ مُدنَفُ ... قَطَعَ القَرينَةَ غَدوَةً مَن تَألَفُ
فَكَأَنَّ أَطلالاً وَباقي دِمنَةٍ ... بِجَدودَ أَلواحٌ عَلَيها الزُخرُفُ
فَجِمادِ ذي بَهدى فَجَوِّ ظُلامَةٍ ... عُرّينَ لَيسَ بِهِنَّ عَينٌ تَطرِفُ
إِلّا الجَآذِرَ تَمتَري بِأُنوفِها ... عوذاً إِذا تَلَعَ النَهارُ تَعَطَّفُ [1]

إن الموت والوحشة يغشيان صورة الأطلال، فالحبيب قد رحل فجأة، والبشر تركوا المكان، وكلّاً من جماد (ذي بهدى)،وجو(ظلامة) ليس بهن أثر لحياة، ولا حتى عين تطرف ، وأمام صورة الموت تظهر صورة لحياة جديدة، حياة ليست بشرية ولكنها حياة تتولد من رحم الموت الحالِّ بين الأطلال ، حياة الجآذر التي تحنو على صغارها فتحاول وقايتها من قسوة الشمس، إنها سنة الحياة في تلك الصحراء: موت وميلاد،لذلك فالصورة تنبع من حب الحياة، ورهبة الموت، من الحزن والفرح، من اليأس والأمل.

أما حياة الليل الصحراوية، فيمزج فيها الحالة النفسية بحركة الطبيعة وتقلبها، الشعور بالقلق والحزن تجاه رحيل المحبوبة لا يجد ما يعبر به عنه إلا أن يراقب حركات النجوم في السماء حتى تصل إلى نهاية مسارها، وهذا لا يصفه إلا من طار النوم من عينيه، يقول بشر:

فَبِتُّ مُسَهَّداً أَرِقاً كَأَنّي ... تَمَشَّت في مَفاصِلِيَ العُقارُ
أُراقِبُ في السَماءِ بَناتِ نَعشٍ ... وَقَد دارَت كَما عُطِفَ الصِوارُ

---

1 الديوان: ١٦٩ – المدنف: الذي براه المرض حتى أشفى على الموت، جدود: موضع في ديار بني تميم فيه ماء، الزخرف: النقوش والتصاوير، الجماد: جمع جُمُد، بضمتين، أكمة صغيرة تكون في الأرض الغليظة تنبت الشجر، وذو بهدي: موضع، والجو: ما اتسع من الأرض واطمأن وبرز، وظلامة: قرية أخذتها بنو أسد من بني نبهان، فسموها ظلامة، لأنهم أخذوها ظلماً، وعرِّين: أي خلت بعد أن تركها أهلها، الجآذر: جمع جؤذر، وهو ولد البقرة الوحشية، تمتري بأنوفها: أي تمد رؤوسها لترضع أمهاتها، وتمتري: أي تمسح ضروعها، والعوذ: جمع عائذ، وهي الحديثة الولادة، يريد بقر الوحش، تلع النهار: أي ارتفع وانبسط، ونعطف: أي تتعطف على أولادها.

وَعانَـــدَتِ الثُرَيّـــا بَعـــدَ هَـــدءٍ   مُعانَـــدَةً لَهـــا العَيّـــوقُ جـــارُ[1]

والنهار يحظى بكثير من الصور، التي ترسم حياة الصحراء بمختلف جوانبها الإنسانية والحيوانية، والتي لا يمكن حصرها في هذا المجال الضيق، وإنما تحتـــاج لرسالة خاصة وقد لا تفيها حقها من البحث والكشف، ومنها هذه الصورة التي يصف فيها الصحراء التي لا يُسمع فيها إلا صوت الريح كأنه صوت الجن، وأشعة الشمس كأنها السهام المنطلقة، ثم إذا ما اشتد الحر، وجدت السراب يلمع فوق رؤوس التلال، فتهرب الظباء اتقاء لوهج الشمس، يقول بشر:

وَخَـــرقٍ تَعـــزِفُ الجِنّـــانُ فيـــهِ   فَيافيـــهِ يَخِـــرُّ بِهـــا الـــسَهامُ
ذَعَـــــرتُ ظِبـــــاءَهُ مُتَغَـــــوِّراتٍ   إِذا اِدَّرَعَـــت لَوامِعَهـــا الإِكـــامُ[2]

ولا يجد سوى الحياة الصحراوية لتصوير الجمال الأنثوي مستمدا من حيـــاة الغزلان أجمل الصور لوصف المحبوبة، فيقول:

رَأى دُرَّةً بَيـــضاءَ يَحفِـــلُ لَونَهـــا   سُخامٌ كَغِربـــانِ البَريـــرِ مُقَـــصَّبُ
وَما مُغزِلٌ أَدمـــاءُ أَصـــبَحَ خِـــشفُها   بِأَســـفَلِ وادٍ سَـــيلُهُ مُتَـــصَوِّبُ
خَذولٌ مِنَ البيضِ الخُدودِ دَنـــا لَهـــا   أَراكٌ بِرَوضاتِ الخُزامـــى وَحُلَّـــبُ
بِأَحسَنَ مِنها إِذ تَراءَت وَذو الهَـــوى   حَـــزينٌ وَلَكِـــنَّ الخَلـــيطَ تَجَنَّبـــوا[3]

وقد يعكس التصوير ليصف حركة الحيوان من خلال حركة الإنسان، فيقول:

تَمَشّى بِها الثيـــرانُ تَـــردي كَأَنَّهـــا   دَهاقينُ أَنباطٍ عَلَيهـــا الـــصَوامِعُ[4]

---

1 الديوان: ١٠٥ – العقار: الخمر، بنات نعش: سبعة نجوم متقاربة تدور حول القطب الشمالي، الصوار: جماعة بقر الوحش، عاندت الثريا: سقطت للمغيب، بعد هدء، أي بعد ذهاب صدر من الليل، والعيوق: نجم أحمر مضيء في طرف المجرة الأيمن يتلو الثريا لا يتقدمها.

2 الديوان: ٢٠٩ – الخرق: الفلاة الواسعة تنخرق فيها الرياح، تعزف أي تصوت، والعزيف: صوت الرمال إذا هبت بها الرياح فيسمع لها صوت كالطبل، فتوهمت العرب أنه صوت الجن، والجنان: الجن، والفيافي جمع فيفاة، والسهام: لعاب الشمس، وهي شيء مثل نسج العنكبوت، ذرعت: أفزعت، متغورات: أي قائلات نصف النهار، اللوامع: يريد بها السراب، الإكام: تلال مـــشرفة مـــن الحجارة.

3 الديوان: ٥٩-٦٠ – درة بيضاء: امرأة بيضاء، السخام من الشعر: الأسود، البرير: النضيج من ثمر الأراك، وغراب البرير: عنقوده الأسود، المقصب: الشعر الملتوي المجعد، مغزل: أي ظبية مغزل، أدماء: بيضاء، الخشف: ولد الظبي أول مشيه، المتصوب: المنحدر، الخذول من الظباء: التي تخذل صواحبها وتتخلف عنها وتنفرد مع ولدها، الحلب: نبات ترعاه الظباء، الخليط:الصديق المخالط والقوم الذين أمرهم واحد.

4 الديوان: ١٤٠– تردي: أي تعدو، من ردى الفرس إذا رجم الأرض رجماً بين العدو والمشي الشديد، الدهاقين: جمع دهقـــان أي التاجر، الصوامع: البرانس.

فالثيران التي تعدو في الصحراء وأجسامها ملونة كأنها التجار الأنباط وعليهم البرانس الملونة.

ولم تسلم حتى أطراف الصحراء من لقطات مؤثرة من صوره الفنية، عندما يصف كرم الممدوح الذي لا ينتهي، فكرم الطبيعة ينتهي، أما كرم البشر فهو دائم فياض، فيقول:

وَلَو جاراكَ أَبيَضُ مُتلَئِبٌّ ... قُرى نَبَطِ السَوادِ لَهُ عِيالُ
تَهِفُّ يَداكَ مِن هَذا وَهَذا ... وَتُغرَفُ مِن جَوانِبِهِ السِجالُ
لَأَصبَحَتِ السَفينُ مُخَوِّياتٍ ... على القُذُفاتِ لَيسَ لَها بِلالُ[1]

والحياة الاجتماعية للناس في الصحراء مليئة بالصور الفنية التي استفاد منها بشر ومنها لعب القمار، حيث يقول:

تَدارَكتَ لَحمي بَعدَ ما حَلَّقَت بِهِ ... مَعَ النَسرِ فَتخاءُ الجَناحِ قَبوضُ
فَقُلتَ لَها رُدّي عَلَيهِ حَياتَهُ ... فَرُدَّت كَما رَدَّ المَنيحَ مُفيضُ[2]

فالمنيح سهم من سهام الميسر لا يربح ولا يخسر، والمفيض الضارب بقداح الميسر، فهو يرجو أن يخرج من أزمته وأسره لا له ولا عليه كالسهم المنيح.
ويستفيد من صناعة السمن في استخدام صورة جميلة تبين حيرة الأعداء واضطراب فكرهم عندما دهمهم بني أسد، فيقول:

فَكانوا كَذاتِ القِدرِ لَم تَدرِ إذ غَلَت ... أَتُنزِلُها مَذمومَةً أَم تُذيبُها[3]

فالمرأة عندما تغلي السمن في القدر، تسلأ السمن فيختلط فلا يصفو، فتبرم بأمرها، فلا تدري أتنزل القدر غير صافية أم تتركها تصفو؟!، وكذلك بنو عامر لم يدروا ما يفعلون، أيرجعون فنلحق بهم ونقتلهم، أم يتقدمون فنستأصلهم.

ومن عاداتهم الكرم والبحث عن التائهين والجوعى في الصحراء لنجدتهم وإطعامهم، فيتحدث بشر عن نفسه قائلا:

---

1 الديوان: ١٨٤ – جاراك: أي جرى معك، أبيض متلئب: أي نهر أبيض يريد نهر الفرات، المتلئب: المطرد المستقيم، النبط: جيل من الناس كانوا سكان العراق وأربابه، السواد: سواد العرب، العيال: الأشخاص الذين يتكفل بهم الرجل ويعولهم، تهف: أي تأخذ في خفة وسرعة، السجال: جمع سجل وهو الدلو الضخمة المملوءة ماء.

2 الديوان: ١٣٥- فتخاء الجناح: عقاب صفتها كذلك، الفتخاء: اللينة الجناح تكسره كيف شاءت، القبوض: تقبض جناحيها، المنيح: سهام من سهم الميسر، لا غنم له ولا غرم عليه، المفيض: الضارب بقداح الميسر.

3 الديوان:٦٦

وَشَــعثٍ قَــد هَــدَيتُ بِمُــدلَهِمٍّ   مِــنَ المَومــاةِ يَكرَهُــهُ الجَميــعُ
تَرى وَدَكَ الــسَديفِ عَلــى لِحــاهُم   كَلَــونِ الــراءِ لَبَّــدَهُ الــصَقيعُ
وَضَــيفي مــا تَــزالُ لَهُــم كَهــاةٌ   مِنَ الــسَنِماتِ بِكــرٌ أَو ضَــروعُ[1]

ومن عاداتهم أن المرأة التي لا يعيش لها ولد إذا تَوَطَّأت رجلا كريمـا قتـل غدرا سبع خطوات عاش ولدها، فاستغل بشر هذه العادة ليؤكد حقيقة مقتل ابن ضباء غدرا بقوله:

تَظَــلُّ مَقاليــتُ النِــساءِ يَطَأنَــهُ   يَقُلنَ أَلا يُلقى عَلى المَرءِ مِئــزَرُ [2]

ومن عاداتهم أن الأغنياء منهم يتركون العمل للإماء والعبيد ويتركون بناتهم في رفاهية من العيش والدلال، فيصف بشر محبوبته قائلا:

هَضيمُ الكَشحِ مــا غُــذِيَت بِبُــؤسٍ   وَلا مَــدَّت بِناحِيَــةِ الرِبــاقِ[3]

فهي فتاة مرفهة لا يكلفها أهلها أن تقوم لتعلف البهائم ويتركون ذلك لغيرهـا من الخدم والعبيد

والصور كثيرة ومتنوعة تبين أن الصحراء حظيت بنصيب الأسد من لقطات بشر الفنية وللاستزادة يمكن الرجوع أيضاً لما كتبه الدكتور فوزي محمد أمين فـي بيان أثر الصحراء على صور بشر الفنية [4].

٢. المعتقدات الدينية:

العقائد الوثنية هي السائدة في الجزيرة العربية، من عبادة الأصنام والأوثـان والنجوم وغيرها.

وقد عاشت ديانات أخرى إلى جانب الوثنية والحنيفية المحرفـة كاليهوديـة والنصرانية.

---

1 الديوان: ١٥٦ -١٥٧ - مـدلهـمٍّ: طريق غير معروفة، الموماة: صحراء قاحلة، ودك: دسم اللحم والشحم، السديف: قطع السنام، الراء: شجر زهره أبيض كالقطن، لبده: جمَّعه،الصقيع: الندى المتجمد، الكهاة: الناقة السمينة، السنمات:عظيمة السنام، بكر أو ضروع، صغيرة أو بالغة السن

2 الديوان:١٢٠

3 الديوان:١٧٧ – الرباق: الحلقة تشد بها البهائم

4 شعر بشر بن أبي خازم الأسدي رؤية تاريخية وفنية -الدكتور / فوزي محمد أمين – منشأة المعارف بالإسكندرية – ط ١٩٨٧م – ١٤٩-١٣٩:

"أما اليهودية والنصرانية، فقد انتشرتا على نطاق واسع في اليمن، وفي يثرب كان لليهود تجمع ضخم، وفي خيبر كذلك، ولهم وجود على مستوى فردي في غير هذه الأمكنة، وللنصرانية وجود كذلك عند الغساسنة وقبائل تغلب وطيِّئ، واعتنقها بعض ملوك الحيرة"[1]

وقد تأثرت طيئ بالنصرانية، وتنصر كثير من أفرادها، كما فعل عدي بن حاتم الطائي، وقد لحق هذا التأثر بشرا وقد اطلع على بعض معتقداتهم الدينية ، فجاءت بعض صوره الفنية مستمدة مما عرف من تلك الشذرات الدينية النصرانية، كما في قوله:

وَأَدرَكنَهُ يَأخُذنَ بِالساقِ وَالنَسا ... كَما خَرَّقَ الوِلدانُ ثَوبَ المُقَدِّسِ[2]

فكلاب الصيد تنقض على الثور الوحشي وتعضه من سوقه وتمزق جلده، وكأنه العابد الذي عاد لتوه من بيت المقدس، وقد تعلق به الولدان والصبيان يتبركون به فيمزقون ثيابه، فهذه معرفة دينية بعادات النصارى في الجزيرة العربية، من الحج لبيت المقدس والتبرك بأرضه.

ويظهر في ديوانه معرفتة بقصص الأنبياء السابقين كقصة سيدنا يوسف عليه السلام إذا ما صح ذاك عن بشر، عندما يطلب العفو من أوس بن حارثة بعد أسره فيقول:

فَقُل كَالَّذي قالَ اِبنَ يَعقوبَ يوسُفٌ ... لِإِخوَتِهِ وَالحُكمُ فـي ذاكَ راسِبُ[3]

ويقصد بذلك قول يوسف عليه السلام في القرآن الكريم "لا تثريب عليكم، اليوم يغفر الله لكم وهو أرحم الراحمين"[4]، وغالب ظني أن هذا البيت منحول، فمهما عرف بشر من معتقدات أهل الكتاب فسوف تكون معرفة سطحية، فلم يثبت عنه أنه عاش في أوساط أهل الكتاب زمنا يؤهله ليغترف من معتقداتهم وينفذ إلى أسرارها، وقصة يوسف عليه السلام وما فيها من أحداث وحوار من المعلومات العميقة التي لا يطلع عليها إلا رجل دين متعمق، وقد يجهلها كثير من المتدينين فضلا عن الشعراء

---

1 فقه السيرة – منير الغضبان – دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع – المنصورة - الطبعة الأولى ١٤١٧هـ - ١٩٩٧ م: ٣٤

2 الديوان: ١٣٣ – المقدس: الراهب الذي يأتي بيت المقدس.

3 الديوان: ٨٦ – راسب: ثابت

4 سورة يوسف: ٩٢

فضلا عن الشعراء الوثنيين كبشر، ويعتقد الدكتور فوزي أمين أن البيت صحيح لأن بني أسد تأثروا بالديانة اليهودية عندما يقول: "إن بني أسد بخاصة كانوا على علم بكثير مما ورد في التوراة، ونذكر في هذا المجال بأن اليهودية كانت منتشرة في قبيلة كندة التي كان منها ملوك بني أسد حقبة من الدهر"[١]، و إن كان قد نقل هذا الرأي عن كتاب جمهرة أنساب العرب، فلم أجد في الكتب التي تحدثت عن ديانات العرب ما يؤكد تأثر قبيلة أسد بالديانة اليهودية، ولا يوجد في كتاب جمهرة أنساب العرب ما يؤيد ما ذهب إليه الدكتور فوزي أمين، وحتى لو كان ملوكهم ملوك كندة عليها، فقد كانت الكراهية مستحكمة بين بني أسد وملوك كندة بدليل قتلهم لملكهم حجر بن الحارث والد امرئ القيس الشاعر المعروف، ولا يمكن أن تتبع قبيلة أسد دين من تكره.

و إشاراته للنصرانية أوضح في شعره، ولم يظهر في شعره ما يدل بوضوح على تأثره باليهودية.

و مما يؤكد ظني بأنه بيت منحول، أن ما جاء في كتاب (أيام العرب في الجاهلية) حول هذه الأبيات لم يرد فيه ذكر لهذا البيت [٢]

أما بالنسبة للمعتقدات الوثنية الجاهلية فقد أورد نتفا متناثرة لا تزيد عن بضعة أبيات ضمنها بعض الصور الجزئية كقوله:

أَموناً كَدُكّانِ العِبادِيِّ فَوقَها سَنامٌ كَجُثمانِ البَلِيَّةِ أَتلَعُ [٣]

فيصف بشر عِظَم سنام ناقته، فيصوره كأنه جثمان البلية (والبلية ناقة أو دابة كانت تعقل في الجاهلية عند قبر صاحبها ولا تسقى حتى تموت، زعما منهم أن صاحبها يحشر راكبا عليها يوم القيامة[٤])، كما فيه إشارة لمجموعة من النصارى يسمون (العباد) وهم جماعة من قبائل شتى من بطون العرب اجتمعوا على النصرانية، وقد نزلوا بالحيرة وسموا أنفسهم العباد، ومن الملاحظ بأن الإشارات الدينية النصرانية تتقارب عددا مع الإشارات الوثنية في ديوان بشر، وربما يرجع

1 شعر بشر بن أبي خازم الأسدي رؤية تاريخية وفنية - د/ فوزي أمين: ١١٧

2 أيام العرب في الجاهلية / مجموعة مؤلفين – دار إحياء التراث العربي – بيروت: ١٣٧-١٣٩

3 الديوان: ١٤٥

4 لسان العرب – لابن منظور - تحقيق جماعة من الأساتذة - دار المعارف – المجلد الأول: ٣٥٦

ذلك لقربه وتأثره بقبيلة طيء التي تأثرت بالنصرانية، "فقد تداخلت ديار أسد وديار طيِّئ التي كانت تقطن جبلي أجأ وسلمى أو ما يسمى الآن بحائل"[١].

أما بالنسبة للمعتقدات الوثنية، فيقول الأستاذ / على ناصر غالب "لا تختلف ديانة هذه القبيلة عن غيرها من القبائل العربية التي كانت تعبد الأصنام، وتتخذ كل قبيلة صنما لها، غير أني لم أقف على اسم الصنم الذي كان الأسديون يقيمون طقوسهم الدينية عنده، وذكر ابن الكلبي أن بني أسد قد أغاروا على جديلة طيئ وأخذوا صنما لهم، وذكر عبيد بن الأبرص ذلك فقال

وتَبَدَّلُوا اليَعْبُوبَ بَعدَ إلاهَهِم صَنَماً فَقَرُّوا يا جَدِيلَةَ واعْذِبُوا[٢]

ومن الإشارات الوثنية قوله:

جَعَلتُم قَبرَ حارِثَةَ بنِ لَأمٍ إِلَهاً تَحلِفونَ بِهِ فُجورا[٣]

فقوم أوس جعلوا من قبر حارثة مكانا للعبادة، وكأن هناك عادة في بعض الأحيان أن يتعبد العرب بقبور من يرون فيهم سادة عظماء، و" جعلوا قبورهم وأضرحتهم وبعض مقراتهم ومواضع نزولهم واستراحتهم أماكن مقدسة، وقدموا إليها النذور والقرابين،وأتوا لها بأعمال الخضوع والطاعات، وهذه الأضرحة والمقرات والمواضع هي التي تسمى بالأوثان"[٤]، كما جعلوا من أساف ونائلة صنمين يعبدان،مع أنهما عوقبا عندما وقع أساف على نائلة في الكعبة فمسخهما الله حجرين [٥]

.

ولو أردنا تتبع المؤشرات الوثنية من وجهة نظر الدكتور علي البطل لوجدنا شيئا كثيرا حول علاقة المرأة بالشمس والكواكب والحيوانات الصحراوية كالظبي و المهاة وغيرها[٦]، ولكني أجدها ارتباطات متكلفة تحمّل الشاعر الجاهلي، أكثر ما

---

1 شعر بشر بن أبي خازم الأسدي رؤية تاريخية وفنية - د/ فوزي أمين: ٩

2 لهجة بني أسد / علي ناصر غالب – دار الشئون الثقافية والإعلام – بغداد – ط ١٩٨٩م: ١٩

3 الديوان: ١٢٢

4 الرحيق المختوم – صفي الدين المباركفوري - دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع – المنصورة –طبعة ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣ م: ٤١

5 فقه السيرة: ٣٣

6 الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها – د/علي البطل – دار الأندلس – الطبعة الثالثة ١٩٨٣ م: ٥٥-٨٤

يقصد من البناء الفني المتداول بين شعراء ذلــك العــصر، لأن تلــك المعتقــدات والتسميات الوثنية الخاصة بالآلهة النساء وردت وقدِّست فــي حــضارات خــارج الجزيرة العربية، وما وصل الجزيرة العربية مجرد شذرات تناقلها الناس بدون إيمان عميق يثبت من خلال المعابد أو غيرها في داخل الجزيرة العربية، وربما ذلك مــا جعل الجزيرة العربية مؤهلة أكثر من غيرها لاستقبال الرسالة الإســلامية الجديــدة والتي احتاجت لنفوس فطرية غير ملوثة بفيروسات المعتقدات الوثنية المنحرفة من معتقدات الإغريق والفرس والهنود وغيرهم [1].

ويدخل في مجال المعتقدات الدينية الوثنية قصة الثور الوحشي وصراعه من أجل البقاء .

٣. الرحلات الصحراوية:

زودت الرحلات الصحراوية بشرا بمعين لا ينضب من الصور الفنية والتــي دوَّن فيها مشاهداته الصحراوية المختلفة، يقول بشر:

وَلَقَد أُسَــلّي الهَــمَّ حــينَ يَعــودُني ... بِنَجاءِ صــادِقَةِ الهَــواجِرِ ذِعلِــبِ
حَـــرفٍ مُـــذَكَّرَةٍ كَــأَنَّ قُتودَهـــا ... بَعدَ الكَــلالِ عَلــى شَــتيمٍ أَحقَــبِ
جَــونٍ أَضَــرَّ بِمُلمِــعٍ يَعلــو بِهــا ... حَدَبَ الإِكــامِ وَكُــلَّ قــاعٍ مُجــدِبِ
يَنوي وَسيقَتَها وَقَــد وَسَــقَت لَــهُ ... ماءَ الوَسيقَةِ فــي وِعــاءٍ مُعجِــبِ
فَتَــصُكُّ مَحجِــرَهُ إِذا مــا اِســتافَها ... وَجَبينَـــهُ بِحَـــوافِرٍ لَـــم تُنكَـــبِ
وَتَـــشُجُّ بِـــالعَيرِ الفَـــلاةَ كَأَنَّهـــا ... فَتخاءُ كاسِرَةٌ هَــوَت مِــن مَرقَــبِ
وَالعَيرُ يُرهِقُها الخَبــارُ وَجَحــشُها ... يَنقَضُّ خَلفَهُما اِنقِضاضَ الكَوكَــبِ
فَعَلاهُما سَـــبِطٌ كَــأَنَّ ضَـــبابَهُ ... بِجُنوبِ صاراتٍ دَواخِــنُ تَنــضُبِ
فَتَجارَيـــا شَـــأواً بَطينـــاً ميلُـــهُ ... هَيهاتَ شَــأوُهُما وَشَــأوُ التَولَــبِ
أَو شِــبهُ خاضِــبَةٍ كَــأَنَّ جَناحَهــا ... هِدمٌ تَجاسَــرُ فــي رِئــالٍ خُــضَّبِ
فَإِلى اِبنِ أُمِّ إِيــاسَ عَمــرٍو أَرقَلَــت ... رَتَكَ النَعامَةِ في الجَديبِ السَبــسَبِ
أَرمــي بِهــا الفَلَــواتِ ضــامِزَةً إِذا ... سَمَعَ المُجِدُّ بِها صَريرَ الجُنــدُبِ [2]

---

1 ارجع لموضوع سر اختيار الجزيرة العربية مهدا لنشأة الإسلام من كتاب فقه السيرة للدكتور محمد سعيد البوطي - طبعة دار الفكر – الطبعة الثامنة ١٣٨٨هــ، ١٩٦٨ م:٣٧-٤٢

2 الديوان:٨١-٨٢ – النجاء: السرعة في السير، صادقة الهواجر: أي ناقة قوية على السير في الهواجر حين اشتداد الحر، الذعلب: الناقة السريعة، الحرف من الإبل: الناقة النجيبة الماضية التي أنضتها الأسفار، المذكرة: الناقة المتشبهة بالجمل في الخَلق والخُلق،

هذه الصورة تعطيك وصفا دقيقا للحياة البرية التي يشاهدها بشر أثناء رحلته المقصودة، حيث يشبه ناقته وقوتها وسرعتها بمخلوقات صحراوية أسرت لُبَّ الشاعر وحركت تجربته الشعرية، فهو يشبه ناقته بعد تعبها كأنها حمار وحشي أبيض يلاحق أتانه في القيعان والآكام رغبة بلقاحها، وهي تدفعه وتضربه في محجره وجبينه بحوافرها، فهذا الحمار يحمل من صفات القوة لأنه يتبع رغبة شهوانية جعلته لا يفكر بما يصيبه من أجل تحقيق هدفه، أما سرعة العير فكأنها سرعة عقاب تنقض على صيدها وهذه العير يتبعها جحشها مسرعا كأنه الشهاب المضيء في السماء، مما جعل الغبار خلفهما كأنه دخان شجر (تنضب) المحترق في جبل (صارات)، أو تشبه بنعامة خاضبة لها رئال (صغار) جناحها كأنه الثياب البالية، وتسرع هذه الناقة إلى الممدوح كأنها في سرعتها نعامة تجري في صحراء خاوية، تبحث عن الماء وهذه السرعة في ساعة اشتداد الحر عندما يُسمع صرير الجندب، في الوقت الذي تتباطأ فيه النوق عن المسير.

إنها صورة تكشف عن قدرة عجيبة في ربط المتفرقات ببعضها بصورة متناسقة، وفيها دقة تصويرية ونابعة من شدة ملاحظة للحياة البرية الصحراوية لا ينتبه لها إلا فنان مبدع، ومثل هذه الصورة تتكرر في قصائد بشر في غالب قصائده، وتبين مدى سيطرة الحياة الصحراوية على تعبيرات بشر وصوره الفنية.

وقد يصف الصحراء أثناء رحلته معتمدا على الصور الفنية الواقعية "التي لا تعتمد على شكل من أشكال المجاز وتحقق مع ذلك شرط الاستحضار الحسي البارز

والقتود: جمع قتد وهو خشب الرحل، شتيم: أي حمار شتيم أي كريه الوجه، الأحقب: الحمار الوحشي الذي في بطنه بياض، الجون: الأبيض ها هنا، سقت الأتان: إذا حملت ولداً في بطنها، تصك: تضرب، المحجر: العين وما دار بها، استافها: أي شمها، لم تنكب: أي صلبة شديدة، تشج الفلاة: تشقها وتسير بها سيراً شديدًا، العير: حمار الوحش، فتخاء: أي عقاب فتخاء، المرقب: الموضع المشرف من علم أو رابية يرتفع عليه الرقيب للمراقبة، الخبار: أرض لينة رخوة تسوخ فيها القوائم، سبط: أي غبار منتشر كثير، صارات: اسم جبل، دواخن: جمع دخان، التنضب: شجر ينبت ضخماً على هيئة السرح، الشأو: الشوط والمدي، وشأوبطين: أي واسع بعيد، الميل: المسافة وقد منتهي مد البصر من الأرض، التولب: ولد الحمار، الخاضبة: النعامة، الهدم: الثوب الخلق البالي، تجاسر: أصلها تتجاسر، أي تتطاول وترفع رأسها في سيرها، الرئال: جمع رأل وهو ولد النعامة، أرقلت الدابة: أسرعت، والرتك، سير سريع فيه اهتزاز ومقاربة خطو، ضامزة: أي تم فاها لا تسمع لها رغاء، والمجد: أي المجد في السير المجتهد فيه، صرير الجندب: كناية عند اشتداد الحر وذلك أن الجندب إذا رمض في شدة الحر لم يقر على الأرض ونقز وطار، فيسمع لرجليه صرير.

لثراء تفاصيلها ودقة تركيبها "[1] في شعر بشر لا تقل جودة عن الصور المجازيـــة، فقد أبدع في كثير منها، وقد تتفوق على الصور المجازية، كقول بشر:

وَقَد جاوَزنَ مِــن غُمــدانَ أَرضــاً　　　لِـــأَبوالِ البِغــالِ بِهــا وَقيــعُ[2]

فالشاعر يريد أن يصف قسوة الأرض التي يمشي عليها في رحلتــه، فهــي أرض شديدة الصلابة لدرجة أنك تسمع صوتا لوقع بول البغال عليها كأنه يقع فــوق شيء معدني فيصدر صوتا ووقعا عاليا، وفي هذه الصورة الواقعيــة كنايــة عــن صلابة الأرض، كلمة وقيع في البيت تعني حالة الاستيقاظ التي حلت بالشاعر بعدما حل به طيف الحبيب فجعله يعيش حالة الهيام مع هذا الطيف، عندما يقول:

أَلَــمَّ خَيالُهــا بِلِــوى حُبَــيٍّ　　　وَصَحبي بَــينَ أَرحُلِهِـم هُجــوعُ[3]

الوقع العالي لبول البغال يمثل طرقات الطبل التي توقظ الشاعر الهائم، وليس الأمر ما ذهب إليه الدكتور فوزي أمين من أن " أبوال البغال تعبير عن الــسراب، فذاك لأن البغال لا تتناسل، فبولها لا فائدة له إذ كانت العرب تكني عن كثرة النــسل بكثرة البول، فيقال رجل كثير البول إذا كان كثير النسل، وإما أن أبوال البغال هــذه تنبت الوقيع وهو العشب الأخضر فهذه من المخايلة "[4] انتهى كلام الدكتور، ما سبق من التحليل أراه من التنطع والإسراف الموغل في الخيال اللاواقعــي لأن المعنــى السابق لا يرتبط من قريب أو بعيد بموضوع الحديث الذي ورد فيه هذا البيت وهــو حديث الوجد بالمحبوبة وتذكُّر طيفها في أرض غمدان تلك الأرض الصلبة القاسية، وذلك عندما يقول في الأبيات السابقة لهذا البيت:

أَلَــمَّ خَيالُهــا بِلِــوى حُبَــيٍّ　　　وَصَحبي بَينَ أَرحُلِهِم هُجوعُ لِحَنتَمَ
سَــمِعتُ بِــدارَةِ القَلتَــينِ صَــوتاً　　　لحنــتم فَــالفُؤادُ بِــهِ مَــروعُ[5]

---

1 علم الأسلوب – د/ صلاح فضل:٢٧٠

2 الديوان:١٥٤ – الوقيع: الأثر الذي يخالف اللون، يريد أن أبوال البغال تشكل آثاراً تخالف لون هذه الأرض، والمعنى أن الطريق في هذه الأرض صعب لا يأخذه إلا البغال.

3 الديوان :١٥٣

4 شعر بشر بن أبي خازم – رؤية فنية د/ فوزي أمين:١٤٤

5 الديوان:١٥٣ - ١٥٤،اللوى: ما التوى من الرمل واسترق، وحبي: موضع بتهامة كان لبني أسد وكنانة، دارة القلتين: دارة في ديار نمير، والدارة: أر سهلة لينة تكون جوبة بين جبال حنتم: اسم أمرأة جاء به مرخماً، مروع: أي مفزع.

والحديث عن قسوة الطريق وصعوبتها والمشاقّ التي يواجهها الشاعر في رحلته المعنى المناسب الذي يتناسب مع البيت السابق، لا ما قاله الدكتور فوزي، فالشاعر غاب في طيف المحبوبة والذي يعادل الأنيس من الوحشة والتسلية الوحيدة في هذا الجو الصحراوي، فلا يجد الشاعر مصدرا للتسلية سوى الذكريات الجميلة التي عاشها مع عشيقته(حنتم)، هذه اللذة في ذكريات الشاعر لا يقطعها سوى وقع بول البغال على الأرض الصلبة وكأنها طرقات معدنية صلبة تقع على رأسه فتوقظه من أحلامه وذكرياته السعيدة .

ومن الصور الواقعية قول بشر:

يَطَأنَ بِها فُروثَ مُقَصَّراتٍ بَقاياها الجَماجِمُ وَالضُلوعُ [1]

والوصف هنا لصحراء مهلكة يقطعها بشر وأصحابه بنوقهم القوية، حيث لا يرون فيها إلا بقايا الروث الجاف وجماجم وأضلع النوق الميتة في الطريق الصعبة التي لم تصمد فيها تلك الرواحل، فهلكت من قسوة الطريق، وكأنها سيارات قديمة ملقاة في الطريق ولم يبق منها إلا الهياكل المعدنية، فمع أنها صورة واقعية إلا أن الخيال يسرح بك بعيدا لتصور حال تلك الرواحل وهي تتهالك على الطريق وحالة الأسى التي تنتاب أصحابها لفقدها وخسارتها، وجسدها البالي الذي لم يبق منه سوى العظام والجماجم، إنها معركة قاسية هزمت فيها تلك الحيوانات الهزيلة أمام الصحراء القاسية، وكأن الشاعر يمدح فيها راحلته ورواحل أصحابه، حيث يرى أنها وحدها الرواحل الجديرة بالفوز في تلك المعركة، وأنهم قوم كرام لا يملكون إلا كريم المال من الرواحل القوية التي لا تليق إلا بأهل الشرف والسؤدد.

المصدر الثالث: الخيال

إن ما سبق من تأثيرات على الصورة الشعرية عند بشر لا يمكن أن تستقيم أو تتطور بدون ملكة شعرية خاصة بالشاعر يظهر فيها موهبته وإبداعه الذاتي، حيث يدمج ويصهر كل ما سبق في بوتقة واحدة، ويخرج منها سبيكة نفيسة من

---

1 الديوان: ١٥٥ ،الفروث: جمع الفرث وهو ما يكون في الكرش، المقصرات: أي الإبل المقصرات من القصار وهو ميسم يوسم به قصرة العنق.

الخيال الشعري الفني الذي يميز كل شاعر عن غيره أو ما نسميه بالخيال الفني والموهبة الفنية.

فهو عندما يبين صعوبة الوصول للمحبوبة وبُعدها يتفتق خياله عن صورة جميلة عندما يقول:

أَلَيلى عَلى شَحطِ المَزارِ تَذَكَّرُ ... وَمِن دونِ لَيلى ذو بِحارٍ وَمَنوَرُ
وَصَعبٌ يَزِلُّ الغَفرَ عَن قُذُفاتِهِ ... بِحافاتِهِ بانٌ طِوالٌ وَعَرعَرُ
فَدَع عَنكَ لَيلى إِنَّ لَيلى وَشَأنَها ... وَإِن وَعَدَتكَ الوَعدَ لا يَتَيَسَّرُ[1]

فالوصول إلى ليلى شبه مستحيل، فيفصل عنها جبال عظيمة وعرة، لا يستطيع الوعل الصغير الرشيق المتمرس في صعود الجبال الشاهقة أن يقف على قممها، فكيف يتسنى ذلك لإنسان يرغب بقطعها، وهي صورة متلائمة مع موضوع القصيدة الأساسي، وهو مقتل ضباء بن الحارث الذي كان في جوار عتبة بن مالك، فالجوار وعد بالحماية، فليلى لا تفي بالوعد كما أن عتبة لم يفِ بالجوار، وترك جاره ضباء يقتل دون حمايته أو طلب ثأره.

وقمة التحليق الخيالي في تصوير قصة الثور الوحشي وانتصاره على كلاب الصيد، فهي من بنات الأفكار والتي يحاول الشاعر أن يشحذ قريحته الشعرية فيها ليصل لصورة خيالية تكون أقرب للواقع والمنطق في وصف قوة ناقته، وصلابتها وتحملها، يقول:

فكَلَّفتُ ما عِندي وَإِن كُنتُ عامِداً ... مِنَ الوَجدِ كَالثَكلانِ بَل أَنا أَوجَعُ
أَموناً كَدُكّانِ العِبادِيِّ فَوقَها ... سَنامٌ كَجُثمانِ البَلِيَّةِ أَتلَعُ
تَراها إِذا ما الآلُ خَبَّ كَأَنَّها ... فَريدٌ بِذي بُركانَ طاوٍ مُلَمَّعُ
لَهُ كُلَّ يَومٍ نَبأَةٌ مِن مُكَلِّبٍ ... تُريهِ حِياضَ المَوتِ ثُمَّتَ تُقلَعُ
فَفاجَأَهُ مِن أَوَّلِ الرَأيِ غُدوَةً ... وَلَمّا يُسَكِّنهُ إِلى الأَرضِ مَرتَعُ
فَجالَ عَلى نَفرٍ تَعَرُّضَ كَوكَبٍ ... وَقالَ دونَ النَقعِ وَالنَقعُ يَسطَعُ
بِأَكلِبَةٍ زُرقٍ ضَوارٍ كَأَنَّها ... خَطاطيفُ مِن حَولِ الطَريدَةِ تَلمَعُ
إِذا قُلتَ قَد أَدرَكنَهُ كَرَّ خَلفَها ... بِنافِذَةٍ كُلّاً تُفيتُ وَتَصرَعُ
يَخُشُّ بِمِدراهُ القُلوبَ كَأَنَّها ... بِهِ ظَمَأٌ مِن داخِلِ الجَوفِ يُنقَعُ

---

1 الديوان: ١١٥

بِأَسْحَمَ لَأمٍ زانَهُ فَوقَ رَأسِهِ كَما نَفَذَت هِندِيَّةٌ لا تَصَدَّعُ[1]

وقد سبق الحديث عن ذلك في موضوع الصراع الحيواني [2].

وفي المدح ينطلق خياله ليصور قوة الممدوح بصورة تجعل السامع يقف متأملا مندهشاعندما يقول:

إِلى أَوسِ بنِ حارِثَةَ بنِ لَأمٍ لِرَبِّكِ فَاِعلَمي إِن لَم تَخافي
فَما صَدعٌ بِجُبَّةَ أَو بِشوطٍ عَلى زُلُقٍ زَوالِقَ ذي كَهافِ
تَزِلُّ اللَقوَةُ الشَغواءُ عَنها مَخالِبُها كَأَطرافِ الأَشافي
بِأَحرَزَ مَوئِلاً مِن جارِ أَوسٍ إِذا ما ضيمَ جيرانُ الضِعافِ
وَما لَيثٌ بِعَثَّرَ في غَريفٍ يُغَنّيهِ البَعوضُ عَلى النِطافِ
مُغِبٌّ ما يَزالُ عَلى أَكيلٍ يُناغي الشَمسَ لَيسَ بِذي عِطافِ
بِأَبأَسَ سَورَةً لِلقِرنِ مِنهُ إِذا دُعِيَت نَزالِ لَدى الثِقافِ [3]

---

1 الديوان: ١٤٥-١٤٦ – فكلفت: أي حملت على مشقة، أموناً: الناقة يعني جشمت ناقتي ما عندي من الهموم، العامد: الموجع، الناقة الأمون: الصلبة الشديدة الوثيقة الخلق التي يؤمن عثارها. العبادي: نسبة إلى العباد، البلية: الناقة أو الدابة التي كانت تعقل في الجاهلية، الآل: السراب، وخب: ارتفع واضطرب، الفريد: ثور الوحش المنفرد، ذو بركان: موضع، الطاوي: هو ثور وحشي خميص البطن، الملمع: الذي يكون في جسمه بقع تخالف سائر لونه. النبأة: صوت الكلاب، المكلب: الصياد صاحب الكلاب، ولما يسكنه إلى الأرض: أي ولما يسكن الثور إلى الأرض ليستريح بعد الرعي، المرتع: المرعى الخصيب. فجال: أي جرى، على نفر: على شرود، النقع: الغبار الذي تثيره أظلاف الثور، ويسطع: ينتشر ويتفرق، الضواري: الكلاب التي اعتادت الصيد وتطعمت بلحمه ودمه، واحدها ضار والخطاطيف: جمع خطاف، بم الخاء، وهي الحديدة الحجناء، شبه بها الكلاب لدقتها وضمورها. بنافذة: أي بطعنة نافذة من قرنه، وهي الطعنة التي تنتظم الشقين، أي تجاوز إلى الجانب الآخر. تفيت: تميت، يخش: أي يطعن، المدري: القرن، ينقع: يروى ويقطع، من نقع الماء العطش: أذهبه وسكنه، بأسحم: أي بقرن أسحم، والأسحم: الأسود، واللأم: الشديد، زانه: أي زان ثور الوحش، والهندية: السيوف إذا عملت ببلاد الهند واحكم عملها، واحدها هندي: ونفذت: إذا خالطت الجوف وخرج طرفها من الشق الآخر، لا تصدع: أي لا تتصدع.

2 راجع القصائد ١١-١٢-١٦-٢١-٢٥ في الديوان

3 الديوان: ١٦٧- لربك: الرب بمعنى السيد والمولى هاهنا، ويريد به أوس بن حارثة، الصدع: الوعل الخفيف الجسم، وجبة وشوط: موضعان في جبال طيئ، الزلق: جمع زلوق، المكان الزلوق الذي يُزلق فيه، يريد الجبال الملس، زوالق: توكيد سلزلق وبمعناها، وهو جمع زالق، الكهاف: الغيران في الجبال، اللقوة: العقاب الخفيفة السريعة الاختطاف، والشغواء: العقاب التي ركب منقارها الأعلى الأسفل وتعقف، والأشافي: جمع الإشفي وهو المثقب، تثقب به الأسافي والمزاود والقرب ونحوها عند الخرز. بأحرز: معناه بأكثر أمناً، الموئل: الملجأ، عثر: موضع، وهو مأسدة، والغريف: الشجر الكثير الملتف، والنطاف: المياه، واحدها نطافة، مغب: أي يصيد يوماً ويوماً لا يصيد وما يزال هذه حاله، والأكيل: ما يفترسه السبع ويأكله: يناغي الشمس: أي الليث عينه إلى الشمس ينظر ويرقب سقوطها ليخرج في الليل للصيد، ليس بذي عطاف: أي ليس عليه لباس، والعطاف الرداء، بأبأس: بأشد، من البأس وهو الشدة، السورة: الوثبة من ساوره إذا واثبه، القرن: الكفء والنظير في الشجاعة والقتال، نزال: بمعنى أنزل، مبنى على الكسر مثل حذام وقطام، الثقاف: الخصام والجلاد.

فجار أوس يعيش محميا آمنا وكأنه وَعْلٌ خفيف الحركة يعيش في جبال طيئ ذات المنحدرات الصعبة والكهوف الغائرة في الجبال، فأيُّ صائد يستطيع الوصـــول لتلك الجبال شديدة الانحدار؟!، لا تستطيع العقاب الخفيفة السريعة - ذات المخالـــب االحادَّة كأنها المثاقب – أن تقف عليها وتصل لذلك الوعل، فيعيش آمنا مطمئنا أكثر من ذلك الوعل في ذلك المكان.

كما أن قوته أعظم من قوة أسد من أسود (عثَّر)،حيث يغنِّي فيـــه البعـــوض، وشجره كثيف مخيف، يترصد صيده كل حين وينتظر غياب الشمس ليبحـــث عـــن صيده، قد تجرد من وبره من كثرة الطراد والصيد، لا تراه إلا منكبـــا علـــى بقايـــا صيده،يخاف سطوته الوحش، ما كان له أن يصل لقوة أوس ولا لبأســـه، إذا دعـــا داعي القتال، إنها صورة تطير بك إلى الأجواء الجغرافية فـــي صـــحراء العـــرب، وتجعلك تعيش عالما آخر تتخيله كما تشاء، ربما أكثر مما تخيله الـــشاعر، وربمـــا استفاد كعب بن زهير الشاعر من هذه الصورة الجميلة في مدح الرسول صـــلى الله عليه وسلم في قصيدته المشهورة (بانت سعاد) عندما أضاف عليها كثيرا بقوله:

حتى وضعت يمينـــي مـــا أنازعهـــا	**في كف ذي نقمـــات قولـــه القيـــل**
فلهو أخـــوف عنـــدي إذ أكلمـــه	**وقيل إنـــك منـــسوب ومـــسئول**
من ضيغم بـــضراء الأرض مخـــدره	**في بطن عثر غيـــل دونـــه غيـــل**
يغدو فـــيلحم ضـــرغامين عيـــشهما	**لحم من النـــاس معفـــور خراديـــل**
إذا يـــساور قرنـــا لا يحـــل لـــه	**أن يترك القرن إلا وهـــو مغلـــول**
منه تظـــل حميـــر الـــوحش نـــافرة	**ولا تمـــشَّى بواديـــــه الأراجـــــيل**
ولا يـــزال بواديـــه أخـــو ثقـــة	**مضرَّج البـــز والدرســـان مـــأكول**
إن الرســـول لنـــور يستـــضاء بـــه	**مهند من ســـيوف الله مـــسلول[1]**

ومما يظهر فصورة كعب تفصيلية أكثر من صورة بشر، وربما يرجع ذلـــك لأن بشرا يعتمد الصور الخاطفة السريعة، أما كعب فهو متأثر بأسلوب والده زهيـــر

1 ديوان / كعب بن زهير ،شرحه وضبط نصوصه، د /عمر الطباع – دار الأرقم بن أبي الأرقم – بيروت طبعة / ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م : ٢١، وانظر: السيرة النبوية – للإمام أبي الفداء إسماعيل بن كثير – تحقيق مصطفى عبد الواحد – دار إحياء التراث العربي - بيروت – لبنان –الجزء الثالث –ط ١٩٦٤ م: ٧٠٤

صاحب الحوليات، والذي يمتد بصورته ويفرغ فيها كل طاقته فتأتي مسهبة لا تترك شيئا.

أشكال الصورة الشعرية

تنوعت أشكال الصورة التي ترددت في شعر بشر، واتخذت الأنماط التالية:

١. الصورة الممتدة:

الصورة الممتدة أو الطولية، وهى الصورة التي تُبنى بناءً طوليـــا، فتتحـــرك جزئياتها بشكل ممتد من أول الصورة إلى نهايتها، معتمدة على الحركـــة الزمنيـــة كأساس فني يمنح الصورة حيويتها، وامتلاءها......، كما أن هذا النوع من الصور لابد أن يتضمن "شخصية" تتمحور الصورة حولها، ولا خلاف في أن تكـــون هـــذه الشخصية أسطورية أو واقعية، إنما المهم أن تتحرك هذه الشخصية وفق التغيـــرات النفسية والتجارب المختلفة التي تعكسها، ولابد من وجود حادثة معينة تكون نقطـــة البدء في انطلاق الشخصية أو تحركها، بحيث تنمو الصورة مـــن خـــلال عمليـــة الانطلاق نموا متدرجا متصاعدا [1].

تبدو الصورة الممتدة واضحة أكثر ما تبدو عندما يبدأ بشر في الحديث عـــن ناقته، وأفضل ما يشبهها به الثور الوحشي الذي تطارده كلاب الصيد، ولم يرد فـــي هذه التشبيهات أن قتل ثوره الوحشي، بل كانت النهاية غالبا أن ينتصر الثور علـــى الصياد وكلابه، حتى تظهر قوة الناقة وصلابتها، وإلَّا فكيف يصل إلى المقصود من هذا التشبيه إذا هُزم الثور، فستصبح ناقته ضعيفة هالكة تعجز عن مواصلة الرحلة، وهذا مالا يريده الشاعر.

ويظهر امتداد الصورة في توالي الأحداث التي تعصف بالثور الوحشي حتى يصل إلى حالة الانتصار على الكلاب كما في الصورة التالية:

في هذه الصورة يبدأ الشاعر بالتشبيه، حيث لا يشبه شيئا بشيء كما العـــادة، وإنما يشبه الناقة ليصف قوتها وصلابتها وتحملها لمشاقِّ الصحراء بـــصورة حيـــة ومتحركة تتوالى فيها الأحداث، وكأننا نشاهد فيلما من أفلام الطبيعة، يقوم الـــشاعر

---

1 تنمية الأدب كمدخل لتعليم اللغة العربية اللغة العربية- الإنترنت.

فيه بحمل كاميرا سينمائية ليصور لنا مشهدا حيا ومتحركا يعتمد على عناصر الحركة والصوت واللون.

فالحركة فيه ما سبق وتحدثنا عنه سابقا من الأحداث التي تعرض لها الثور حتى خرج منتصرا من المعركة مع الكلاب، أما الصوت وإن كان غير واضح كثيرا إلا أنه يظهر من خلال عواء الكلاب في قوله (تواكلن العواء)، ويبدو الصوت باهتا عندما يصف سرعة الكلاب بقوله (يخب بها جداية أو ذريح)، فيشعر القارئ بعواء الكلاب وهي تنطلق مسرعة خلف رائحة الثور، وإن كان الصوت لا يظهر واضحا في هذه القصيدة إلا أنه يظهر نوعا ما في مشاهد أخرى من الديوان كقوله في القصيدة رقم ٢١

فَلَمّـا رَأى رَبُّ الكِـلابِ عَـذيرَها　　　أَصاتَ بِها مِـن غـائِطٍ مُتَـنَفِّسِ

وعنصر الصوت في هذه الصورة ضعيف جدا، وكان الأولى بالشاعر أن يظهره بصورة أكثر وأوضح.

أما عنصر اللون فاهتم به الشاعر في مواضع عدة مثل: الإشراق بلونه الأصفر الذهبي،والضباب والعاج والنصع الحميري بلونه الأبيض الناصع، والجروح بلونها الأحمر القاني فوق لونه الأبيض، والأسود في حديثه عن السحماوين، والسيف اللامع المجرد تحت أشعة الشمس، كل هذه الألوان تعطي اللوحة زخرفة جميلة بألوان مختلفة.

والبطل في هذا الفيلم المتحرك واحد هو الثور، تستمر فيه صورة الحدث متتابعة تنطلق من نقطة مبيت الثور ليلا، وتظل في انطلاقتها حتى النهاية، أي لحظة انتصار البطل (الثور)، وتمتد في تلك القصيدة حتى أربعة عشر بيتا، وقد تطول وقد تقصر في قصائد أخرى، إلا أنها تبقى على نفس المنوال في جميع القصائد المشابهة، عدا القصيدة رقم ١٦ حيث يقف الشاعر دون إعطاء نتيجة محددة للمنتصر، وتتجمع تلك الأحداث من البداية للنهاية، وتدخل في عملية الحلول والاتحاد[1] بالناقة فتصبح الناقة مكان الثور والثور جزءا من كيان الناقة.

---

1 الحلول والاتحاد: عقيدة وثنية انتشرت عند بعض الشعوب كالهنود، وتتلخص في أن الشخص إذا مات خرجت روحه وحلت في جسد آخر وأكثر ما يكون في الحيوانات،ثم تتحد به الروح فيصبح الجسد يحمل روحا جديدة، وقد تأثر الفكر الصوفي المتقدم أواخر الدولة

وقد يتبادر إلى الذهن السؤال التالي: لماذا يستخدم الشاعر الصورة الممتدة ؟ ربما يبدو للشاعر أثناء استلهام صورته أن مجرد انقطاع النفس الشعري للحظة، يفقد الصورة حيويتها وجمالها، ويجعلها ممزقة الأوصال، وربما يظل يشعر بعقدة تأنيب الضمير إذا توقف للحظة عند جزء من الصورة، لا يشعر خلالها باكتمال النفس الشعري الملائم لتلك الصورة وتكامل أجزائها، فيضطر الشاعر إلى مد الصورة حتى يشعر أنه قد وصل إلى حالة التشبع الفني عند رسم تلك الصورة.

وقد يصور بشر قوة ناقته بصورة ممتدة أخرى، يعتمد فيها على صورة الحمار الوحشي في معركة مختلفة، ولكنها هذه المرة للوصول إلى أتانه حيث يقول:

وَلَقَد أُسَلّي الهَمَّ حينَ يَعودُني ... بِنَجاءِ صادِقَةِ الهَواجِرِ ذِعلِبِ
حَرفٍ مُذَكَّرَةٍ كَأَنَّ قُتودَها ... بَعدَ الكَلالِ عَلى شَتيمٍ أَحقَبِ حَدَبَ
جَونٍ أَضَرَّ بِمُلمِعٍ يَعلو بِها ... حَدَبَ الإِكامِ وَكُلَّ قاعٍ مُجدِبِ
يَنوي وَسيقَتَها وَقَد وَسَقَت لَهُ ... ماءَ الوَسيقَةِ في وِعاءٍ مُعجِبِ
فَتَصُكُّ مَحجِرَهُ إِذا ما اِستافَها ... وَجَبينَهُ بِحَوافِرٍ لَم تُنكَبِ
وَتَشُجُّ بِالعَيرِ الفَلاةَ كَأَنَّها ... فَتخاءُ كاسِرَةٌ هَوَت مِن مَرقَبِ
وَالعَيرُ يُرهِقُها الخَبارُ وَجَحشُها ... يَنقَضُّ خَلفَهُما اِنقِضاضَ الكَوكَبِ
فَعَلاهُما سَبِطٌ كَأَنَّ ضَبابَهُ ... بِجُنوبِ صاراتٍ دَواخِنُ تَنضُبِ
فَتَجارَيا شَأواً بَطيناً ميلُهُ ... هَيهاتَ شَأوُهُما وَشَأوُ التَولَبِ [١]

فالناقة في هذا الفيلم الجديد حل محلها حمار وحشي، والشاعر هنا يمتد بصورته ليصور لنا قوة ذلك الحمار الذي يجري كل تلك المسافة رغم ما يتعرض

العباسية بذلك فأخذوا يعتقدون بحلول الإله في الأشخاص والمخلوقات، راجع كتاب الإسلام للمفكر الإسلامي سعيد حوى في موضوع / عقيدة تناسخ الأرواح: ٧٨٥.

1 الديوان:٨٠-٨٢ – النجاء: السرعة في السير، صادقة الهواجر: أي ناقة قوية على السير في الهواجر حين اشتداد الحر، والذعلب: الناقة السريعة. الحرف من الإبل: الناقة النجيبة الماضية التي أنضتها الأسفار، المذكرة: الناقة المتشبهة بالجمل في الخَلق والخُلق، والقتود: جمع قتد وهو خشب الرحل، شتيم: أي حمار شتيم أي كريه الوجه، الأحقب: الحمار الوحشي الذي في بطنه بياض، الجون: الأبيض ها هنا، سقت الأتان: إذا حملت ولداً في بطنها، تصك: تضرب، المحجر: العين وما دار بها، استافها: أي شمها، لم تنكب: أي صلبة شديدة، تشج الفلاة: تشقها وتسير بها سيراً شديدا، العير: حمار الوحش، فتخاء: أي عقاب فتخاء، المرقب: الموضع المشرف من علم أو رابية يرتفع عليه الرقيب للمراقبة، الخبار: أرض لينة رخوة تسوخ فيها القوائم، سبط: أي غبار منتشر كثير، صارات: اسم جبل، دواخن: جمع دخان، التنضب: شجر ينبت ضخماً على هيئة السرح، الشأو: الشوط والمدي، وشأوبطين: أي واسع بعيد، الميل: المسافة وقد منتهي مد البصر من الأرض، التولب: ولد الحمار.

له من ضربات قوية من الأتان، ورغم المسافة الطويلة التي يقطعها القطيع، إلا أنه يصر على هدفه، ويظل يطارد الأنثى بقوة لا تضعف ولا تلين، مما يعطيه قوة خارقة تصلح أن تكون للناقة عندما يحل ويتحد بها، وكأنه هو الذي يحمل قتودها.

فالصورة هنا تحمل معاني إنسانية عظيمة، والأبيات توحي بأبعاد عميقة لصورة غنية ذات إيحاءات حافلة، بمعاني الصراع الوجودي في الصحراء، والبقاء للأصلح، وحب الهيمنة والسيطرة، كما تحمل صورة المحب المعذب الذي يتحمل جميع الآلام ومرارة الصد من المحبوبة .

الشخصية الرئيسة في هذه الصورة (الحمار الوحشي) والتي تدور حولها جميع الأحداث، وتنطلق منها الصورة حتى النهاية.

وعند استقراء الصور الممتدة نجدها أكثرها في وصف الناقة أو الحمار الوحشي أما الصور الطبيعية فقليلة، كما في هذه الصورة القصيرة، والتي هي أقصر من الصور الحيوانية السابقة، وجاءت في مدح بشرٍ لأوس بن حارثة

وَلَو جاراكَ أَبيَضُ مُتلَئِبٌّ قُرى نَبَطِ السَوادِ لَهُ عِيالُ
تَهِفُّ يَداكَ مِن هَذا وَهَذا وَتُغرَفُ مِن جَوانِبِهِ السِجالُ
لَأَصبَحَتِ السَفينُ مُخَوِّياتٍ عَلى القُذُفاتِ لَيسَ لَها بِلالُ[1]

مع أن هذه الصورة قصيرة إلا أنها تمتد بالمشاهد الحسية والمشاهد العقلية، فالمشاهد الحسية فيها مشاهد بصرية، ترى فيها نهرا يجري وقرى زراعية مليئة بالخضرة وسفنا فارغة ملقاة على التلال بعد جفاف النهر، أما المشاهد العقلية تتمثل في تخيل النهر كرجل كريم يخوض مباراة في الكرم مع أوس بن حارثة إلا أنه يخسر المباراة، وتتخيل فيها ماء النهر وقد تحول إلى مال عظيم يوزع على الناس إلا أنه ينتهي أمام مال وكرم أوس بن حارثة، ثم تتخيل السفن خاوية في مقبرة للسفن على التلال في هياكل عظمية، كأنها مقبرة الأفيال.

1 الديوان: ١٨٤ - جاراك: أي جرى معك، أبيض متلئب: أي نهر أبيض يريد نهر الفرات، المتلئب: المطرد المستقيم، النبط: جيل من الناس كانوا سكان العراق وأربابه، السواد: سواد العرب، العيال: الأشخاص الذين يتكفل بهم الرجل ويعولهم، تهف: أي تأخذ في خفة وسرعة، السجال: جمع سجل وهو الدلو الضخمة المملوءة ماء.

٢. الصورة الشعاعية:

وأقصد بها أن ينطلق الشاعر من ذكر شيء حيث يعدد صفات متعـددة لـه، كأن تقول هذا رجل بحر شجاع رحيم بالضعفاء ذكي القريحة، فالاعتماد هنا علـى الرجل الذي يشكل مركز الدائرة الرجل ثم تنطلق أشعة الصفات من الدائرة لتبـرز صفات المركز، فتبدو كأنها الشمس تنطلق من دائرتها أشعة،لذلك أسميتها الـصورة الشعاعية، وقد يرى فيها البعض أنها من التشبيه المتعدد، ولكن الصفات فـي هـذه الصورة ليست تشبيهات فقط ولكنها صفات واقعية أو خيالية قد تكون بعيـدة عـن التشبيه، "وقد يكون وجه الشبه متعددا حسيا، والمراد بالتعدد هنا أن يذكر في التشبيه عددا من أوجه الشبه من اثنين فأكثر على وجه صحة الاستقلال،.... مثال ذلـك أن يقال: البرتقالة كالتفاحة في شكلها وفي لونها وفي حلاوتها وفي رائحتها"[١]، والفارق واضح بين الصورة الشعاعية، وتعدد وجه الشبه، لأن الصورة الشعاعية لا تقتـصر على التشبيه بل يكون فيها صفات حقيقية بدون تشبيه، أما التشبيه المتعـدد فيعتمـد على كثرة التشبيهات وتعدد وجه الشبه فيها، كما سيمر بنا في الأمثلة التوضـيحية، لذا لا تقع في نطاق ما يسميه البلاغيون بتعدد وجه الشبه، ومنها قول الشاعر فـي وصف الناقة:

فَقُمْـتُ إِلـى مَقذوفَـةٍ بِجَنينِهـا عُذافِرَةٍ كَالفَحـلِ وَجنـاءَ عِـرمِسِ
جُمالِيَّةٍ غَلَبـاءَ مَـضبورَةِ القَـرى أَمونٍ ذَمولٍ كَـالفَنيقِ العَجَـنَّسِ [٢]

مركز الدائرة الشعاعية الناقة وتحيط بها صفات إشعاعية تنطلق من المركز، كما يلي:

الشعاع الأول: مقذوفة

الشعاع الثاني: عذافرة

---

1 علم البيان، د/ عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية- بيروت، ط١٩٧٤م :٨٤

2 الديوان: ١٣١- مقذوفة: أي ناقة مقذوفة، أي مرمية باللحم، يقال قذفت الناقة باللحم قذفاً كأنها رميت به فأكثرت منه، والعذافرة: الناقة الشديدة الصلبة، والوجناء: ذات الوجنة الضخمة، أو هي الغليظة التامة الخلق، العرمس: الصخرة ويقال للناقة الـصلبة الشديدة عرمس تشبيهاً لها بالصخرة، الناقة الجمالية: الوثيقة، غلباء: غليظة العنق، من الغلب وهو غلظ العنق وعظمها، مضبورة القرى: أي مضبوة الظهر، من أن تكون ضعيفة، وهي التي أمنت العثار والإعياء: ناقة ذمول: تسير الذميل، وهو ضرب من سير الإبل فيه سرعة ولين، والفتيق: الفحل المكرم من الإبل الذي لا يركب ولا يهان لكرامته عليهم، ويودح للفحلة، والعجنس: الجمل الضخم الشديد.

الشعاع الثالث: كالفحل

الشعاع الرابع:وجناء

الشعاع الخامس:عرمس

الشعاع السادس: جمالية

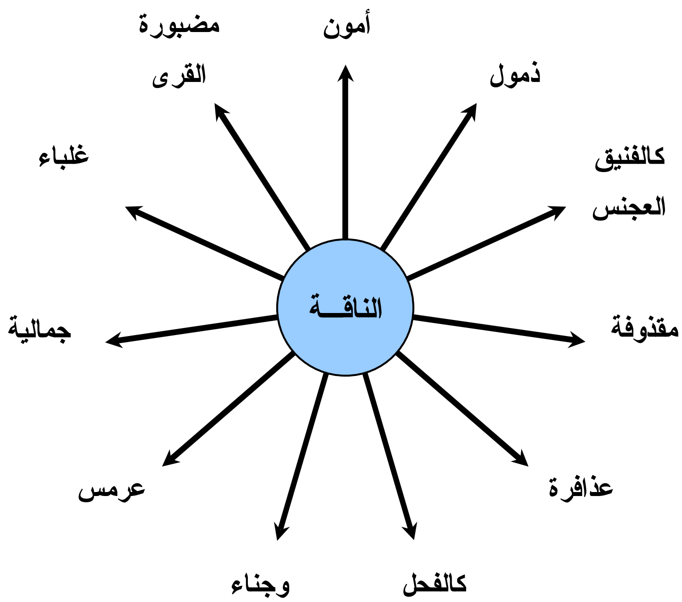
الشعاع السابع: غلباء

الشعاع الثامن: مضبورة القرى

الشعاع التاسع: أمون

الشعاع العاشر: ذمول

الشعاع الحادي عشر: كالفنيق العجنس



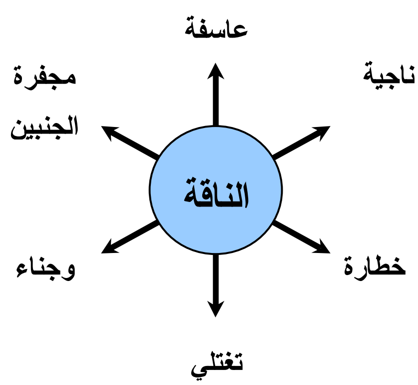
إن هذه الأشعة التصويرية تغذي المحور المركزي للصورة بروافـــد تزيـــد المعنى وضوحا ودقة، وكل إشعاع يزيد من خصوصية المعنى بحيث يجعل الصورة مستقلة عن غيرها من الصور المشابهة في المعاني، وتجمُّع هذه الإشعاعات يـــؤدي في النهاية إلى الصورة النهائية التي يرغب فيها الشاعر، وهي بالضبط كمثل النهر الكبير الذي تغذيه روافد جانبية فكلما زادت الروافد زادت عظمة ذلك النهر.

فلكي تتضح الصورة التي يرغب فيها الشاعر لناقته، نجده يعدد صفاتها فهي تحمل وصفا كثيرا قد يرفعها لمصافِّ الحيوانات الأسطورية،ولو تحدث الشاعر عن صفة واحدة لما كان للناقة أي شأن يذكر، لذلك يصف ناقته بأكثر من إحدى عــشرة صفة، لشعوره أن تلك الناقة أصبحت كيانا ملتحما به،وأن كل صفة للناقة تلتصق به تلقائيا، لأنه يرى نفسه كبيرا وعظيما، فلا يلتصق إلا بناقة عظيمة، وذلــك شــيء طبيعي لشاعر يجد علاقة حميمة بينه وبين ناقته التي تحمله في حلِّه وترحالـــه، ولا يصح بأي حال من الأحوال أن تكون ضعيفة أو عادية، لذلك اختار لها كــل تلــك الصفات السابقة، وهذه الصفات قد تحمل تشبيهات مثل: كالفحل،جماليــة ،كــالفنيق العجنس، أو تحمل صفات خالية من التشبيهات، مثل: مقذوفــة، عــذافرة، وجنــاء، عرمس، غلباء، مضبورة القرى،أمون، ذلول.

وقد أكثر الشاعر من الــصور الــشعاعية فــي وصــف الناقــة والحــديث عنها،وجاءت قليلة عند الحديث عن النساء والخيل والنَّعَام، كما في قول الشاعر:

فَسَلِّ هَمَّــكَ عَــن سَــلمى بِناجِيَــةٍ خَطّارَةٍ تَغتَلي في السَبسَبِ القَــذَفِ
وَجناءَ مُجفَــرَةِ الجَنبَــينِ عاسِــفَةً بِكُلِّ خَرقٍ مَخوفٍ غَيــرِ مُعتَــسَفِ[1]

وهذه الصورة تتكون من ستة أشعة، تحيط بالناقة كما يظهر في الشكل التالي:



1 الديوان:١٧٤- فسل همك: أي اتركه وانسه، الناجية: الناقة السريعة من النجاء وهي السرعة، الناقة الخطارة: التي تخطر بذنبها في السير، أي تضرب به يميناً وشمالاً من النشاط، وتغتلي: ترتفع وتسرع في السير بخفة قوائمها، السبسب: الأرض القفر البعيدة، لا ماء بها ولا أنيس، القذف: البعيد، ناقة وجناء: تامة الخلق غليظة لحم الوجنة صلبة شديدة، من الوجين وهي الأرض الصلبة أو الحجارة، مجفرة الجنبين: أي عظيمة الجنبين، من جفر إذا عظم، والعاسفة: مثل العسوف وهي التي تمر على غير هداية، فتركب رأسها في السير ولا يثنيها شيء، والخرق: الفلاة الواسعة، سميت بذلك لانخراق الريح فيها، غير معتسف: أي غير مقطوع، من اعتسف المفازة إذا ركبها وقطعها بغير هداية ولا قصد ولا طريق مسلوك.

في هذه الصورة تحديد للهموم، إنها هموم الحب والعشق، هموم الصد والهجران فلابد من البحث عن نجاة من هذا الخطر (خطر العشق وصعوبة المنال) ولابد للإنسان أن ينجو منه وإلَّا هلك، ولا يكون النجاء إلا بالهروب من المكان والرحيل إلى مكان يُنسي كل ما سبق، ويقطع حبل الذكريات، فتراه يهرب على ناجية تنجيه من الهموم، ومن خطر الطريق، تجد السير وتسرع في أرض لا يراه فيها أحد، بعيدة عن كل المنغصات، لذلك تجده في نفس القصيدة يتحدث عن المكان الذي هرب إليه قائلا:

فَقَد أَراني بِبانِقيـاءَ مُتَّكِئـاً ... يَعسى وَليدانِ بِالحيتانِ وَالرُغُـفِ
وَقَهوَةٍ تُنشِقُ المُستامَ نَكهَتُها ... صَهباءَ صافِيَةٍ مِن خَمرِ ذي نَطَفِ
يَقولُ قاطِبُها لِلشَرب قَد كَلَفَت ... وَما بِها ثَمَّ بَعدَ القَطبِ مِن كَلَفِ [1]

ولبعد الطريق يجب أن ترافقه ناقة سمينة تتحمل بعد المسافات، حتى لو أضناها وأهزلها المسير فإنها ستصل سالمة الجسم، تسلم بصاحبها، وتسير بجنون عاصف في أخطر الصحاري التي لم يطرقها أحد من قبل.

وقد أراد من تصوير ناقته بهذه الصور العديدة، أن تصبح ناقته رمزا لاستمرار الحياة، ورمزا للأمل المتجدد بتجدد رحلتها وأسفارها المتنوعة بين الكثبان الرملية، وبين الجبال الخضراء منها والقاحلة.

ورحلته مع ناقته هي رحلة تحدي وصمود، وكفاح مستمر من أجل الحياة، فإذا كانت رحلة الحياة لا تسير على وتيرة واحدة، فإن رحلة الناقة كذلك تتوقف عند مكان ما، لتتواصل من جديد إلى مكان آخر.

تبدأ الصور المختلفة بالتجمع والتوحد لإبراز صورة جديدة للناقة (أغلب الصور الشعاعية عند بشر للناقة) يبدأها بقوله لولا تسلي الهم عنك، وهذا يعطيها وظيفة مهمة عند بشر وهي وظيفة الإزالة، أي مساعدة الشاعر في إزالة وتخطي

---

1 الديوان: ١٧٤- بانقياء: هي بانقيا ناحية من نواحي الكوفة بأرض النجف جيدة الخمر، وفيها حانات، والحيتان: الأسماك، القهوة: الخمر تنشق من النشق وهو الشم، يريد تدخل ريحها خياشير المستام، المستام: الذي يستام السلعة للشراء، من السوم في البيعة والشراء، صهباء: في لونها حمرة تضرب إلى البياض، ذو نطف: أي غلام ذو نطف، والنطف: الفرط.

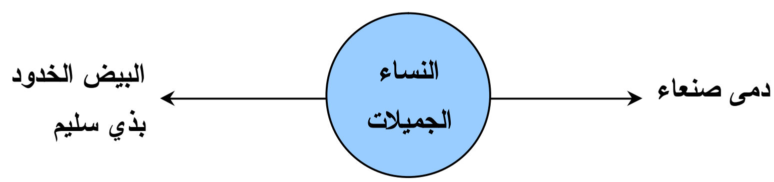
الهموم والمشاكل التي تعترض حياته، وتنغص معيشته، ولكي تنجح هذه الناقة في مهمتها لابد لها من صفات متراصَّة تجعل من الناقة جديرة بتلك المهمة السامية التي أولاها بشرٌ إيَّاها، فهي ناقة جسورة على السير في جميع الأجواء والطرقات مهما كانت خطرة وصعبة، جمع لها الشاعر بين الصفات والتشبيهات التي ترفع من شأنها وقدراتها الأسطورية.

وقد تقل الأشعة حول المركز وقد تكثر، وكلما قلت الأشعة ضعفت الصورة،فتجد شاعرنا يدعمها بصور مركبة أو ممتدة ، ومنها قول الشاعر:

كَأَنَّ عَلَى الحُدوجِ مُخَدَّراتٍ دُمى صَنعاءَ خُطَّ لَها مِثالُ

أَوِ البيضَ الخُدودِ بِذي سُدَيرٍ أَطاعَ لَهُنَّ عُبرِيٌّ وَضالُ [1]

فالدائرة الشعاعية هنا تتمثل في النساء على الخدوج ويخرج من هذه الدائرة شعاعان ينطلق من الشعاع الأول: دمى صنعاء خط لها مثال، وينطلق من الشعاع الثاني البيض الخدود بذي سليم، ويمكن أن ترسم تلك الصورة بالشكل التالي دائرة ويخرج منها شعاعان، ويكتب عليها البيانات السابقة.



فهي صورة تشكل وصفا رائعا للنساء تتكون من صفتين أو شعاعين يجمعان صورتين هما صورة نساء كالنساء في التماثيل الصنعانية الرائعة،وكذلك صورة الظباء الجميلة التي ترعى النبات النضر، مما يزيدها جمالا وبهاءً، والصورة الثانية من التشبيه المركب الذي ينبض بالحيوية والحركة واللون، فالحركة تتمثل في حركة الظباء البيضاء التي تتحرك وترعى هنا وهناك، وقد تقفز وتنطلق، وتمد بأعناقها لتطمئن على خلو المكان من الأخطار أو المنغصات، وقد تكون صغارها حولها تقفز لاهية سعيدة، أما الألوان فمنها الثابت ومنها المتحرك، فالثابت منها لون الحشائش

1 الديوان: ١٨٢- الحدوج: جمع حدج، بكسر الحاء، وهو مركب من مراكب النساء على الإبل شبه المحفة، والدمى: جمع دمية، وهي التمثال المنحوت من عاج أو غيره تشبه بها النساء، البيض الخدود: يريد الظباء، وذو سدير: اسم واد، العبري: ما نبت من السدر على شطوط الأنهار وعظم، نسبة إلى عُبْر النهر أي شطه، والضال: السدر البري الذي ينبت عذباً لا يشرب الماء.

الخضراء وأوراق النبات المتدلي على الأغصان، ولون السماء الزرقاء، ولون لمعان الشمس الفضية أما الألوان المتحركة كلون الظباء البيضاء التي ترعى هنا وهنـاك ،وألوان قرونها السمراء ، ولك سيدي القارئ أن تختار ما تريد من هـذه الـصور فتشعر أنها دخلت قلبك بجمالها الخلّاب.

هذه الصورة تجمع في داخلها صورة ممتدة تمتد في خيال السامع والقـارئ طالما كان يعيش في تلك المناطق، ويعلم طبيعة الحياة فيها، ولـذلك تعـوض تلـك الصورة الممتدة ما يحدث من نقص في الدلالات والمعاني المتدفقة التـي يريـدها الشاعر.

وربما يأتي الشاعر بالصورة الشعاعية النسائية بدون صورة ممتدة، كما فـي قول الشاعر:

دارٌ لِبَيـضاءِ العَـوارِضِ طَفْلَـةٍ مَهضومَةِ الكَشحَينِ رَيّا المِعـصَمِ[1]

فالحديث يصور فتاة معشوقة كانت تعيش في الأطلال ولها أربع صفات:

الصفة الأولى: بيضاء العوارض

الصفة الثانية: طفلة

الصفة الثالثة: مهضومة الكشحين

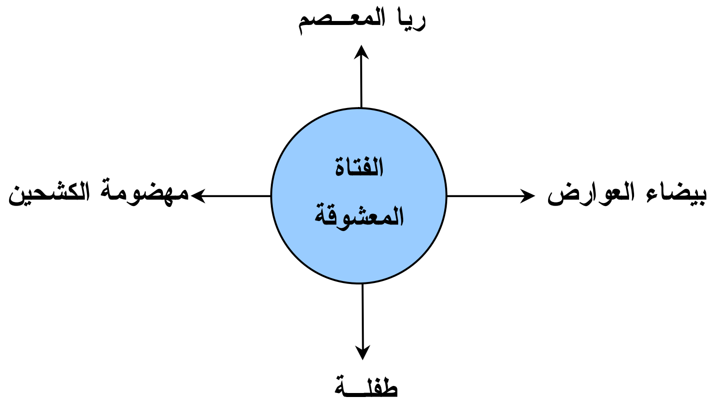
الصفة الرابعة: ريا المعصم

ويمكن هنا رسم دائرة يكتب فيها الفتاة المعشوقة ويخرج منها أربعة أشـعة أمام كل شعاع صفة من الصفات السابقة.

ونلاحظ في هذه الصورة قصر الصفات وخلوها من الامتداد فـي الوصـف كالصورة ذات الشعاعين، وربما استعاض الشاعر بكثرة الصفات المشعة عن امتداد الصورة، ليبقي حالة الإشباع الدلالي المناسبة لاستكمال الصورة في الوجدان وإيقاع الأثر الدلالي المطلوب لدى المتلقي.

---

1 الديوان: ١٩٠ – العوارض: جانبا الفم من الأسنان، والطفلة: الرخصة اللينة، والمهضومة: الضامرة، والكشح: الخاصرة، وريا: ممتلئة.



فهذه الفتاة أسنانها بيضاء للتدليل على صغر السن وبضاضة الجسم، ثم التأكيد على ذلك بقوله (طفلة) ليوحي بسهولة المنال وليونة الجـسم، كمــا أن الخــصرين ضامران مما يزيد من جمالها وشبابها، حيث لم تشقِها أعباء الحياة، وتجعل جــسدها مترهلا خشنا، وهضم الكشحين لا يعني الضعف الشديد في بنية الجسم، فمعــصمها ممتلئ دلالة على امتلاء الجسم ونضارته وطراوته، وهذه الصفات يحتاجها الشاعر ربما ليجد فيها واحة ظليلة نَديَّة تخفف عنه قسوة الصحراء وجفافها، فكل ما حــول الشاعر جاف وصلب وقاسٍ فلا بد أن يجد معادلا لذلك الجفاف ، ولو كان ذلك فـــي الخيال في أحلام اليقظة ،ولا يجد ذلك إلا في تلك الصفات التي يحلم بها كل رجــل في الظرف العادي، فما بالك في أعرابي صحراوي مثل شاعرنا عاش مــن حيــاة المدن لمحات عابرة - كما مر في بعض اللقطات من ديوانه - ورأى ما فيها مــن رقة ونضارة وطراوة في بيئتها ونسائها وطبيعتها، فيعود منها إلى بيئة جافة حارقة قاسية ينعدم فيها الأمن والأمان، والحب والحنان، فلا أقلَّ من التخيُّلات والأحلام.

ومما جاء في وصف الفرس قول بشر:

وَجَــــرداءَ شَــــقّاءَ خَيفانَــــةٍ ‌ ‌ ‌ ‌ كَظِــلِّ العُقــابِ تَلــوكُ اللِجامــا[1]

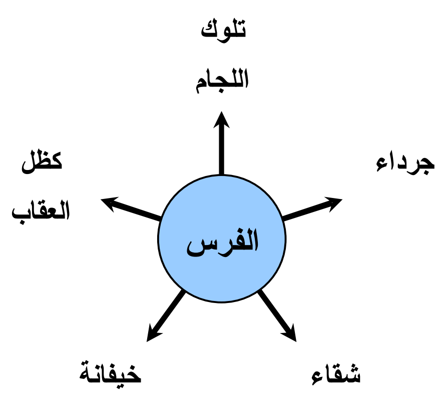
---

1 الديوان: ١٩٨ – الجرداء: الفرس القصيرة الشعر، وذلك من علامات العتق والكرم، والشقاء: الطويلة، والخيفانــة: الجــرادة إذا صارت فيها خطوط مختلفة بياض وصفرة، وهي حينئذ أطير ما تكون، وفرس خيفانة: أي سريعة، شبهت بــالجرادة لخفتهــا وضمورها، كظل العقاب: يريد أن هذه الفرس تمر مراً سريعاً كما يمر ظل العقاب، وتلوك اللجام: أي تعلكها من قوتها ونشاطها.

فالصورة تتحدث عن الفرس، و هي فرس جرداء من الشعر وذلــك أدعــى لأصالتها ونجابتها، كما أنها خفيفة الحركة سريعة كأنهــا جــرادة ســريعة القفــز والطيران، وانظر إلى قوله كظل العقاب حيث يمكنك تصور عقابا تفــرد جناحيهــا وتنقض من علٍ نحو فريستها فيظهر ظلها مسرعا على الأرض، ومن سرعتها فإنها تمضغ اللجام في فمها من شدة القبض عليه لكثرة ما يشده الفرسان لحث الفرس على السرعة.

هذه الصورة تعطينا لمحة عن شخصية بشر، فهو فنان بالأصالة دقيق الملاحظة لما حوله من مظاهر الطبيعة، فهو يلاحظ التغيرات في جسم الجرادة، ويعرف المراحل التي تكون فيها أنشط، كما ينتبه لحركة العقاب الطائر في السماء، وينتبــه لحركــة ظلال العقاب على الأرض، وما يمكن أن يحدثه من رعب فــي قلــوب الفــرائس الصغيرة.

ويمكن رسم الصورة كالتالي: دائرة داخلها كلمة الفرس ويخرج منها خمــسة أشعة، أمام الشعاع الأول جرداء والشعاع الثاني شقاء، والــشعاع الثالــث خيفانــة والشعاع الرابع كظل العقاب والشعاع الخامس تلوك اللجاما.



وتحتوي الصورة على صفات عادية كقوله: جرداء، شقَّاء، تلوك اللجام، كما وتحتوي على تشبيهات، كقوله: خيفانة أي كالجرادة الخفيفة الحركة، وكظل العقاب من حيث السرعة وبث الرعب في الأعداء.

والواضح أنه كلما ازدادت الأشعة في الصورة، توسعت الصورة واقتربــت من الصورة الممتدة، كما نلاحظ أن بعض الصور ذات الإشعاعات القليلــة تحــوي

إشعاعا به صورة ممتدة قصيرة، وربما يفعل الشاعر ذلك ليعوض النقص في الدلالة والمعنى الناتج عن قلة الأشعة كقوله:

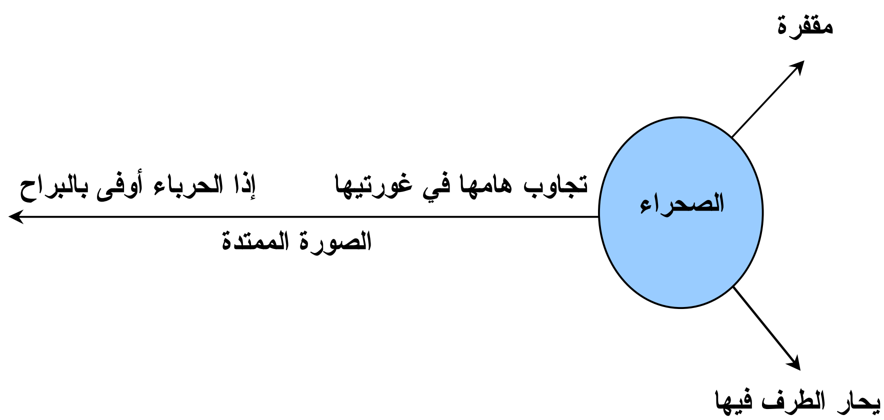
وَمُقْفِرَةٍ يَحَارُ الطَّرفُ فِيهَا ... عَلَى سَنَنٍ بِمُنْدَفعِ الصُّداحِ
تَجَاوَبُ هَامُهَا فِي غَوْرَتَيْهَا ... إِذَا الحِرْبَاءُ أَوْفَى بِالبَرَاحِ[1]

هذه الصورة ثلاثية الأشعة داخل الدائرة نكتب الصحراء ونطلق منها ثلاثة أشعة:

الشعاع الأول: مقفرة

الشعاع الثاني: يحار الطرف فيها

الشعاع الثالث: تجاوب هامها في غورتيها ، إذا الحرباء أوفى بالبراح



وكما نلاحظ فالشعاع الثالث يحمل صورة ممتدة، تساهم في زيادة معاني الصورة الثلاثية القصيرة ، وتزيد في كثافة الدلالة التي يبغيها الشاعر من هذه الصورة، لتعطي أبلغ الأثر في نفس المتلقي، فالصحراء يسمع فيها صوت صدى البوم، ولحظتها تسترجع الذاكرة صورة القتيل الذي لم يأخذ أهله بثأره، وقد يصيب ذلك الجسم بالرهبة والقشعريرة، إذا ما كان السالك في هذه المقفرة قد قتل شخصا أو أشخاصا وهناك من يطلبه للثأر، ويبدو الحر الشديد في هذه الصورة عندما ترى الحرباء بدأ يقف على الأرض من شدة الحر في الأرض الواسعة، والتي قد ينكشف

1 الديوان: ٨٨-٨٩– المقفرة: الفلاة التي أقفزت من الأنيس، يحار الطرف فيها: أي هي واسعة لا أعلام فيها، على سنن: أي على طريق، والصداح: واد: ومندفعة حيث يندفع ماؤه، الهام: جمع الهام، وهو ذكر اليوم، غورتاها: جانباها، أوفي: ظهر وأشرف، والراح: المتسع من الأرض لا زرع فيه ولا شجر، وإشراف الحرباء كناية عن شدة الحر.

فيها الحرباء لأعدائه، إلا أن شدة الحر تجبره على الانكشاف، وربما ربط الشاعر بين الصورتين لأن الخائفين يتحينون الأوقات التي يخف فيها الطلب، وتقل الحركة للتنقل من مكان لمكان، لذلك اختار وقت ارتفاع الشمس وسخونة الرمل ليجعل منه وقتا لخروج الخائفين من طالبي الثأر.

هذه الصورة الممتدة القصيرة وكأنها صورة ذات إشعاع ثماني أو أكثر لأن الشعاع الثالث الممتد عوَّض عن كثير من الصفات المطلوبة في عدد من الأشعة الإضافية.

وأود التنبيه هنا إلى أن العبرة ليست بتوزيع الأشعة وكثرتها، لأن العبرة هنا بالدلالات التي تحملها تلك الصورة والمعاني التي تضفيها على تلك الصورة، وهل تخدم المعنى النهائي الذي يريد الشاعر الوصول إليه، وكما تحدثت فكثرة الأشعة لغرض يحتاجه الشاعر من إحساس بعدم اكتمال المعنى الشعوري والدلالي الذي يطمح إليه.

وهذه الصورة تنقلنا للحديث عن صورة جديدة تتكثَّف فيها الدلالات بصورة واسعة وكثيفة ومتنوعة، إنها الصورة العنقودية.

٣. الصورة العنقودية:

هذه الصورة مركبة من صورتين مهمتين: الصورة الشعاعية، والصورة الممتدة. وهذا الاتحاد بين الصورتين يعطي أجمل الصور وأوسعها معنى، وأكثفها دلالة، لأنه يجمع كلا من خصائص الصورتين في آن واحد، كقول الشاعر:

حَتّى إِذا تَلَعَ النَهارُ وَهاجَني ... لِلهَمِّ ذِعلِبَةٌ تُنيفُ وَتَصرِفُ
هَوجاءُ ناجِيَةٌ كَأَنَّ جَديلَها ... في جيدِ خاضِبَةٍ إِذا ما أَوجَفوا
يَبري لَها خَربُ المُشاشِ مُصَلِّمٌ ... صَعلٌ هِبَلٌّ ذو مَناسِفَ أَسقَفُ
أَكّالُ تَنّومِ النِقاعِ كَأَنَّهُ ... حَبَشِيُّ حازِقَةٍ عَلَيهِ القَرطَفُ [1]

1 الديوان: ١٧٠ - ١٧١- تلع النهار: ارتفع وانبسط، ذعلبة: أي ناقة ذعلبة وهي الناقة السريعة، تنيف: أي ترتفع وتزيد في سرعة السير، تصرف: أي تصرف بأنيابها، الهوجاء من الإبل: الناقة التي كأن بها هوجاً من سرعتها، والهوج: الحمق، الناجية: الناقة السريعة، من النجاء وهو السرعة، والجديل: الزمام المجدول من أدم: والخاضبة: النعامة، وأوجفوا: أي اسرعوا من الوجيف وهو ضرب من سير الإبل والخيل سريع. يبري لها: يعرض لها أي للنعامة، خرب المشاش: يقصد بذلك ظليماً وهو ذكر النعام، والخرب: الذي لا مخ له، والمشاش: عظام المفاصل ويقال إن النعام جوف العظام لا مخ فيها: والمصلم: الظليم، ويوصف بذلك لصغر أذنيه وقصرهما، من الصلم، وهو القطع المستأصل، والصعل: الدقيق الرأس والعنق، يكون في الناس والنعام والنخل،

في هذه الصورة تركيب مزجي من صورتين: سداسية الشعاع ، وثمانية الشعاع يربط بينهما صورة ممتدة، والصورة الممتدة تخرج من شعاع (خاضبة)، وترسم تلك الصورة كالتالي: صورة شعاعية سداسية مركزها الناقة ويخرج منها ستة أشعة:

الشعاع الأول: ذعلبة

الشعاع الثاني: تنيف

الشعاع الثالث: تصرف

الشعاع الرابع: هوجاء

الشعاع الخامس: ناجية

الشعاع السادس: خاضبة

ثم يمتد من الدائرة من شعاع خاضبة خطا مستقيما يبين الصورة الممتدة والتي يقوم بها ذكر النعام من تعرضٍ للخاضبة ثم ترسم دائرة للذكر يخرج منها ثمانية أشعة:

الشعاع الأول: خرب المشاش — الشعاع الثاني: مصلم

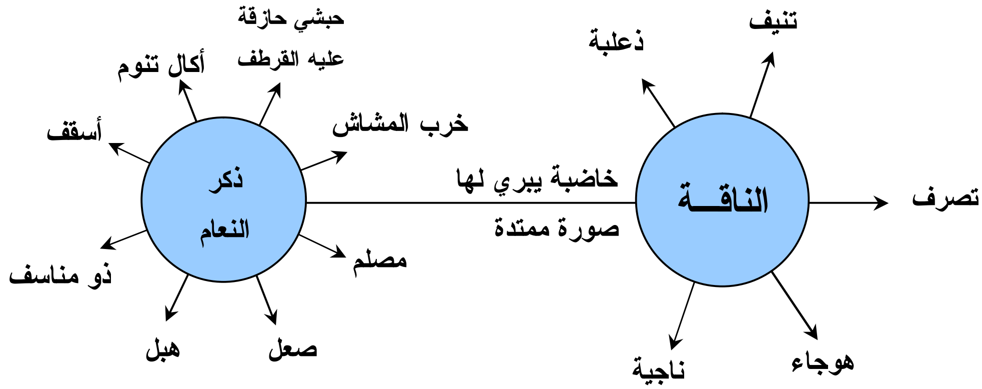
الشعاع الثالث: صعل — الشعاع الرابع:هبل

الشعاع الخامس:ذو مناسف — الشعاع السادس: أسقف

الشعاع السابع: أكال تنوم — الشعاع الثامن: حبشي حازقة عليه القرطف

وبتجميع تلك الصور تخرج لنا الصورة النهائية المرسومة والتي تبدو في الشكل التالي:

والهبل: الضخم المسن من الرجال والنعام والإبل، ذو مناسف: نرى أنه أراد منقاره أو المخالب التي في رجليه، والأسقف: الطويل العنق، التنوم: شجر أغبر يأكله النعام والظباء، النقاع: جمع نقع وهو من الأرض القاع الذي يستنقع فيه الماء، والحازقة: الجماعة، القرطف: كساء من قطيفة لها خمل، شبه الظليم وأهداب ريشه بأسود عليه كساء من قطيفة.



وتتكون من صورة شعاعية سداسية للناقة ينطلق من شعاع الخاضــبة فيهــا صورة ممتدة تصور الصراع بين ذكر النعام وأنثاه، حيث يتعرض لها ذلك الــذكر الكريه المنظر، والأنثى الخاضبة تهرب منه من مكان لآخر، وتنتهي تلك الــصورة بصورة شعاعية لذلك الذكر تنطلق منها الأشعة الثمانية ، فالوصول إلــى صــورة متكاملة لذكر النعام جعل الشاعر يرفد صورة الذكر بأشعة متتالية تمثل الــصفات القوية لذكر النعام، الذي يشكل خطرا وعقبات للأنثى (الخاضــبة)، وكأنهــا تمثــل العقبات التي تعترض تلك الناقة القوية وتمثل لها تحدِّيا، لكن الناقة تتغلــب عليهــا وتواجهها بإصرار وتحدٍّ كما تفعل النعامة، وإذا استطاعت النعامــة الأنثــى (الخاضبة) أن تتحدى ذلك الذكر المتوحش، فهذا يعني أنهــا أقــوى مــن ذكرهــا، وصفاتها تتحد بصفات الناقة الموصوفة، وسيظهر لنا أنها صورة تــستجمع الطاقــة الفكرية والشعورية للمستمع والقارئ بما تتكثف فيها من التصورات والدلالات.

وقد تختلف أشكال الصور العنقودية عما سبق كما في قول الشاعر:

بِذِعلِبَــــةٍ بَراهــــا الــــنَصُّ حَتّــــى ... بَلَغَــتْ نُــضارَها وَفَنــى الــسَنامُ
كَــــأَخنَسَ ناشِــــطٍ باتَــــت عَلَيــــهِ ... بِحَربَــــةَ لَيلَــــةٌ فيهــــا جَهــــامُ
فَبــاتَ يَقــولُ أَصــبِح لَيــلُ حَتّــى ... تَجَلّى عَن صَريمَتِهِ الظَلامُ نُصولَ
فَأَصــبَحَ ناصِــلاً مِنهــا ضُــحَيّا ... الــــدُرِّ أَســــلَمَهُ النِظــــامُ[1]

---

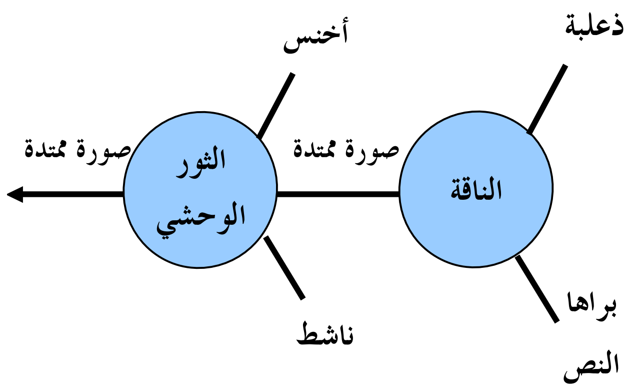
1 الديوان: ٢٠٩-٢١٠ – الذعلبة: الناقة السريعة، براها: أي هزلها، النص: شدة السير، ونضارها: طبيعتها ونضار كل شيء خالصه، وفَنِيَ: وهي لغة طائية وبنو أسد قوم بشر كانوا يجاورون طيئاً، الأخنس: الذي في أنفه تأخر عن الوجه، يريد ثــور الــوحش، والناشط: الذي يخرج من بلد إلى بلد آخر لقوته، وحربه: اسم موع والجهام: سحاب قد هراق ماءه، أصبح ليل: مثل للعرب يقال في الليلة الشديدة التي يطول فيها الشر، وتجلى الظلام: انحسر، وصريمته: أي الرملة التي كان فيها، والصريمة من الرمــل: القطعة الضخمة تنصرم عن سائر الرمال

في الشكل السابق نرسم دائرة نكتب فيها الناقة و يخرج منها ثلاثة أشعة، نكتب في نهاية الشعاع الأول: ذعلبة، وفي نهاية الشعاع الثاني: براها النص، وفي نهاية الشعاع الثالث دائرة أخرى، نكتب فيها الثور الوحشي، ويخرج منها أيضا ثلاثة أشعة، في نهاية الشعاع الأول: أخنس، وفي نهاية الشعاع الثاني: ناشط، وفي نهاية الشعاع الثالث: صورة ممتدة لحال الثور الوحشي وقد باتت عليه بحربة ليلة فيها جهام، فبات يقول:أصبح ليل!حتى تجلى عن صريمته الظلام، وأصبح ناصلا منها ضحياً، نصول العقد أسلمه النظام.

في هذا الشكل العنقودي نرى صورة الناقة تتفرع وتمتد من ناقة ذعلبة براها النص، إلى صورة ثور وحشي أسطوري، له من الصفات ما يجعله يصب في جسد الناقة من صفاته القوية والرائعة التي تضفي لصفاتها السابقة صفات الثور الوحشي الجديدة، وهذه الصفات الجديدة تتمثل في أنه أخنس ناشط، ولا يتوقف الأمر عند ذلك بل تمتد صفاته لتبين حالة جديدة للثور، وهو أنه كان في حالة من القلق النفسي والخوف بسبب البرد والمطر الذي ظل طوال الليل يهطل، ولم تستطع صريمته أن تقيه المطر وتحميه، حتى أصبح الصبح وانجلى الظلام وذهب القلق.

هذه الحالة من القلق والترقب، ثم النهاية المريحة لتلك الليلة الشديدة، تعكس حالة التوتر القائمة بين قبيلة أسد والقبائل الأخرى، فالاستعداد للمعركة والمواجهة والتهديد والوعيد من الطرفين يُعلي درجة التوتر القائمة كما عند الثور، والذي يتضح أن نهاية المعركة كانت لصالح قبيلة أسد، وأنهم أخرجوا قبيلة سعد من أرضها مما أدى إلى حالة من الارتياح النفسي بعد هذا الانتصار الرائع، والذي جاء بعد توتر رهيب وقلق شديد من نتيجة المعركة (ارجع للقصيدة رقم ٤١ في الديوان).

وقد جعل بشر من حالة الثور الناشط الذي ينتقل من بلد إلى بلد، كأنه حالة قبيلة أسد التي تنتقل من نصر لنصر، وتتنقل في الأراضي حرة عزيزة كما الثور.



باتت عليه بحربة ليلة فيها جهام، فبات يقول: أصبح ليل!حتى تجلى عن صريمته الظلام، وأصبح ناصلا منها ضحيا، نـصول العقـد أسلمه النظام.

ويبدو مما سبق أن اتساع الطاقة الشعورية عند بشر جعله ينتقل من وصف إلى وصف، ومن صورة إلى صورة، ثم لا تكفيه الصورتان الشعاعِيَّتان فينتقل إلى صورة ممتدة يجد فيها إفراغا لطاقته الشعورية أكثر من تلك الصور السابقة.

٤ . التشبيه:

التشبيه علاقة مقارنة تجمع بين طرفين، لاتحادهما أو اشتراكهما في صفة أو حالة أو مجموعة من الصفات، أو مجموعة من الصفات والأحوال، هذه العلاقة قد تستند إلى مشابهة حسية، وقد تستند إلى مشابهة في الحكم أو المقتضى الذهني، الذي يربط بين الطرفين المقارنين، دون أن يكون من الضروري أن يشترك الطرفان في الهيئة المادية، أو في كثير من الصفات المحسوسة"[١]

ويعتبر التشبيه الأساس الذي تقوم عليه جميع الصور، وتظهر من خلاله القدرة الفنية والإبداعية لأي مبدع، "فالتشبيه له أهمية خاصة في عملية الإبداع، وأنه يأخذ شكلا حيا بحيث نجد هناك ارتباطا قويا بين التشبيه من ناحية وفكرة الابتكار من ناحية أخرى" [٢] فتقنية التشبيه يمكن اعتبارها "خلقا جديدا ناجما عن غوص المبدع في أعماق ماهيات الأشياء ليستبصر من خلالها بوشائج جديدة بين المدركات لم يكن يعهدها من قبل"[٣]

1 الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د / جابر عصفور، المركز الثقافي العربي – بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٩٢م:١٧٢.

2 نظرية اللغة والجمال في النقد العربي – د/ تامر سلوم ،دار الحوار للنشر والتوزيع – سورية،الطبعة الأولى ١٩٨٣م:٢٤٦

3 شعر عمر بن الفارض – دراسة أسلوبية، رمضان صادق،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٩٨ م:١٥٥

وبإحصاء التشبيهات في ديوان بشر نجده يميل لاستخدام التشبيهات المركبة، التي تنبض بالحيوية والحياة، أكثر من التشبيهات المفردة، فقد بلغ عدد التشبيهات في ديوانه ما يقرب من ١٥١ تشبيها منها ٦٢ تشبيها تختص بتشبيه المفـرد بـالمفرد، فيبقى ٨٩ تشبيها يتعلق بالتشبيه المركب، أكثره تشبيه حالة بحالة وجاءت فـي ٦٧ موضعا في الديوان، منها٢٢ تشبيها للمفرد بالمركب، وسوف اعتمد الرأي القائل بأن تشبيه المفرد بالمركب أو بالعكس "لا يخرج عن أنه تشبيه مركب بمركـب... وإن كان أحد الطرفين يضم أجزاء أقل من الطرف الآخر، بحيث لا يستطيع المتلقي في الظاهر مقابلة الأجزاء بعضها ببعض، فإنه – أي المتلقي – يمكن أن يشارك في بناء الصورة بأن يكمل بذهنه عند التفكيك، ما لم يذكره الباثّ في تركيـب التـشبيه" [1]، وعليه يصبح التقسيم المعتمد في دراسة التشبيهات في ديوان بشر كالتالي:

١. **تشبيه مركب بمركَّب**

٢. **تشبيه مفرد بمفرد**

وعليه يصبح الإحصاء الجديد ٦٢ تشبيها تختص بتشبيه المفرد بـالمفرد، و٨٩ تشبيها لتشبيه مركب بمركب.

١ - أما **تشبيه المركب بالمركب** " وهو يقوم على صورة مركبة أو كيفية حاصلة من مجموع أشياء تتداخل صورها،وتتركب وتأتلف ائتلاف الشكلين يـصيران إلـى شكل ثالث، ويُحتاج فيه إلى النظر إلى أكثر من جهة واحدة " [2] ، ولا أدل على ذلك من أنك تجد في هذا الباب ما إذا فرّق لم يصلح للتشبيه بوجه، أو أنك - علـى أقـل تقدير - إذا فرقت التشبيه، وأزلت عنه الجمع والتركيب تفرق عنك الحسن، وذهـب البيان ولم تحل من التشبيه بطائل" [3] كقوله:

رَمـــادٌ بَـــينَ أَظـــآرٍ ثَـــلاثٍ　　　كَما وُشِـمَ الـرَواهِشُ بِـالنُؤورِ [4]

---

1 القضايا البلاغية والأسلوبية عند للسكاكي – د/ محمد صلاح زكي أبو حميدة – دار المقداد للطباعة – غزة،١٤٢٨هـ، ٢٠٠٧م ٢٦١:

2 نظرية اللغة والجمال في النقد العربي – د/ تامر سلوم:٢٣٦

3 أسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجاني- تحقيق ه ريتر ، استانبول، مطبعة وزارة المعارف، ١٩٥٤م:١٥٩

4 الديوان:١٢٦ – الآظار: جمع ظئر، وهي الناقة العاطفة على غير ولدها المرضعة له، وتكون من الناس والإبل، والعرب تعطف الناقة والناقتين وأكثر من ذلك على فصيل واحد حتى ترأمه ولا أولاد لها، وإنما يفعلون ذلك ليستدروها به وإلا لم تدر، الرواهش:

يشبه الشاعر صورة الرماد بين الأحجار الثلاث التي تشبه النوق التي تحيط بالفصيل حتى تحن له وتدر اللبن، فهذا الرماد وما يشكله من خطوط تحيط به تلك الأحجار كأنه رسوم الوشم على عروق اليد، ولكي يتم فهم المعنى لابد من فهم ما سبق من الأبيات:

عَفَت أَطلالُ مَيَّةَ بِالجَفيرِ فَهُضبِ الوادِيَينِ فَبُرقِ إيرِ
تَلاعَبَتِ الرِياحُ الهوجُ مِنها بِذي خُرُضٍ مَعالِمَ لِلبَصيرِ
وَجَرَّ الرامِساتُ بِها ذُيولاً كَأَنَّ شَمالَها بَعدَ الدَبورِ

فالرياح قد صنعت تلك الخطوط والرسوم والتي شكلت خطوطا من الرماد كأنها خطوط الوشم على أذرع النساء.

وجاءت كلمة (أظآر) لمحاولة إعادة الحياة إلى تلك الأطلال الميتة، وكأنها طقوس سحرية تجد فيها ثلاثة أحجار حول الرماد كأنها أظآر تطوف بالفصيل، وجاءت كلمات الرواهش والنؤور لتجدد الحياة مرة أخرى من استمدادها للصورة من حياة النساء، وما يقمن به من الوشم والرسوم والخطوط على اليد.

المشبه	المشبه به
الرماد ←	النؤور
الأظآر ←	الرواهش

ونلاحظ التركيب المزدوج لتلك الصورة عندما يصور الشاعر حجارة القدر الثلاث بالأظآر والرماد بينها، فلا تدري هل الرماد بين الأظآر، أم بين الحجارة، والرماد دلالة على حياة قائمة سابقا، تتجلى فيها حركة النساء، وهن يصنعن حياة بين هذه الحجارة من النار والطعام، فالحجارة صنعت الحياة بالاتحاد مع النار واليد البشرية الصانعة، فهي كالأظآر التي تعود لتدر اللبن مرة أخرى لتصنع طريقا جديدة في حياة البشر الذين يتغذون عليه وتقوم حياتهم به، كما أن حركة الوشم تصنع حياة جديدة في قلوب الرجال والنساء، حياة روحية تصنعها أيضا يد النساء الموشومات

عصب وعروق في الذراع واحدتها راهشة وراهش، والنؤور: دخان الشحم يعالج به الوشم ويحشى به حتى يخضر، وكانت النساء في الجاهلية يتشمن بالنؤور.

في القلوب الميتة، التي لا تلتفت إلى الجمال الطبيعي بل تحتاج لتستيقظ وتحيا إلى بريق من الرشوم الظاهرة الخداعة لتستيقظ على وقع الجمال،وحركة الريح تكشف عن علاقة خفية بين الصور المتراكبة السابقة، عندما تعيد الذكريات السابقة إلى شاشة الوعي الحاضر ولو للحظات قليلة.

أما تشبيهات النساء فانحصرت بتشبيه المرأة بالظبية سواء كانت منفردة أو معها صغيرها، وغالبا ما تكون ترعى نبات السلم أو الأراك، كقوله:

وَما مُغزِلٌ أَدماءُ أَصبَحَ خِشفُها ... بِأَسفَلِ وادٍ سَيلُهُ مُتَصَوِّبُ
خَذولٌ مِنَ البيضِ الخُدودِ دَنا لَها ... أَراكٌ بِرَوضاتِ الخُزامى وَحُلَّبُ
بِأَحسَنَ مِنها إِذ تَراءَت وَذو الهَوى ... حَزينٌ وَلَكِنَّ الخَليطَ تَجَنَّبوا [1]

هذا الصورة من تشبيه المركب بالمركب، حيث شبه فتاته الجميلة بظبية بيضاء لها صغير ترعى معه الأراك في أرض يمتلئ بها الخزامى والحلب، إنها صورة الجمال والحنان والعيشة الهانئة، فكلما رقت الحياة وكانت سهلة كلما رقَّ الجمال والدلال، ووجود الصغير لجانبها وهي منفردة عن القطيع يزيدها جمالا وروعة، فوجه الشبه الرقة والجمال والعيش الرغيد الذي يزيد طرفي التشبيه جمالا وخاصة عندما يخلو من الخوف ومنغصات الحياة كما طرفي التشبيه.

ومنه قول الشاعر عندما يتحدث عن محبوبته:

تَعَرُّضَ جَأبَةِ المِدرى خَذولٍ ... بِصاحَةَ في أَسِرَّتِها السِلامُ
وَصاحِبُها غَضيضُ الطَرفِ أَحوى ... يَضوعُ فُؤادَها مِنهُ بُغامُ [2]

يشبه الشاعر هنا فتاته كأنها ظبية صغيرة السن، يملأ قلبها الحنان تجاه صغيرها، وهي متفردة عن قطيعها تتناول نبات السلام، وصغيرها يروِّع قلبها

---

1 الديوان:٥٩-٦٠– مغزل: أي ظبية مغزل، وهي التي لها غزال، والغزال صغير الظباء، أدماء: بيضاء، والأدمة في الناس السمرة الشديدة، وفي الإبل والظباء البياض، الخشف: ولد الظبي أو مشيه، المتصوب: المنحدر، من التصوب وهو الانحدار، الخذول من الظباء: التي تخذل صواحبها وتتخلف عنها وتنفرد مع ولدها، والحلب: نبات ترعاه الظباء، الخليط: الصديق المخالط والقوم الذين أمرهم واحد، وقد كثر هذا المعنى في شعر الشعراء لأن العرب كانوا ينتجعون أيام الكلأ، فتجتمع منهم قبائل شتى في مكان واحد، فتقع بينهم ألفة، فإذا افترقوا ورجعوا إلى أوطانهم ساءهم ذلك.

2 الديوان: ٢٠٨ – المدرى: القرن: وجأبة المدرى: غليظة القرن، الخذول: الظبية التي تتخلف عن قطيعها على ولدها، صاحة: اسم موضع، الأسرة: بطون الأودية مثل أسرة الكف، السلام: شجرة من رواه بفتح السين فهو جمع سلامة وهو نبت، وصاحبها: أي ولدها، غضيض الطرف: فاتر العين، أحوى: أسود ليس بشديد السواد، يضوع فؤادها: أي يروع قلبها ويذهب به، البغام: صوت الظباء.

بصوته مناديا عليها، وأرى هنا أن الشاعر وضع نفسه مكان الصغير، وكأنه يدعو صاحبته للشفقة عليه كما تفعل تلك الظبية مع صغيرها، وفيها الحالة النفسية التي يصل إليها بعض كبار السن من الرغبة في الحنان وكأنهم عادوا لمرحلة الطفولة، واختيار عبارة جأبة المدرى دلالة على صغر سن العشيقة، وهي الرغبة التي يحتاجها الشاعر من اهتمام فتاته الصغيرة والجميلة به، أما كلمة خذول فتشير إلى الرغبة في الخلوة التي يحتاجها العشيقان للبعد عن أعين الرقباء، ليتسنى لهما بث لواعج الغرام والشوق.

وما جاء فيه التشبيه بالنساء بدون صغير بجانب أمه قوله:

نِغاءُ الحِسانِ المُرشِقاتِ كَأَنَّها جَآذِرُ مِن بَينِ الخُدورُ تَطَلَّعُ [١]

وهذه الصورة من التشبيه التمثيلي يشبه بها الفتيات اللواتي يمددن أعناقهن من بين الخيام وينظرن، بالظباء أو بصغار البقر الوحشي التي تمد أعناقها لتتناول طعامها من أغصان الأشجار،وشبه غناء هؤلاء الفتيات بأصوات الظباء، ويظهر من هذا التشبيه التركيز على الوجه والعنق لطرفي التشبيه وما يظهر فيه من مسحات البياض والليونة والجمال.

المشبه		المشبه به
نغاء الحسان	←	صوت الظبي
الحسان المرشقات	←	الجآذر تطلع

٢-**تشبيه المفرد بالمفرد** ومنه قول الشاعر:

إِذا نَفَدتَهُمُ كَرَّت عَلَيهِم بِطَعنٍ مِثلِ أَفواهِ الخُبورِ [٢]

شبه الشاعر الفتحات التي تحدثها طعنات الرماح في أجسام الأعداء، بفتحات قِرَب الماء، والجامع سعة الفتحة في طرفي التشبيه، دلالة على على قوة الطعنات وشدتها، والتي لا تخرج إلا من فرسان ذوي بأس شديد، ويبدو الدم يتدفق منها

1 الديوان: ١٤٥– نغاء الحسان: محادثة الحسان وملاطفتهن عند المغازلة، المرشقات: التي تمد عنقها وتنظر، الجآذر: جمع الجؤذر وهو ولد البقرة الوحشية.

2 الديوان:١٢٧ – إذا نفذتهم: أي إذا خرقت جمعهم، وجارتهم حتى تخلفهم، والخبور: جمع الخبر، وهي المزادة العظيمة، شبه أفواه الطعنات بأفواه المزاد في سعتها.

بغزارة كالماء الذي يتدفق من أفواه الخبور، وهذا يعني أن طعناتهم تعني الموت الأكيد فمثل هذه الفتحات الواسعة يصعب علاجها بالطب أوغيره، ولذلك أي لقاء مع الأعداء يعني الهلاك السريع والمؤكد، والدم يعني الحياة، والماء يعني الحياة لساكن الصحراء،وبالتقريب بين فراغ الجسم من الدم، وفراغ الخبور من الماء، نصل إلى فراغ الحياة، واقتراب الموت السريع للمطعون خاصة أو للإنسان عامة.

وباستقراء مواضع استخدام التشبيهات في الديوان نجد أن الاستخدام الأعظم كان للتشبيهات المرتبطة بالناقة، يليها تشبيهات النساء والأطلال، ثم الحديث عن الشجاعة والمعارك، وجاءت التشبيهات قليلة في الكرم والهجاء ووصف الخيل.

ركز الشاعر في تشبيهات الناقة على تشبيهها بالثور الوحشي الذي تطارده كلاب الصيد، وقد تحدثنا عنها بالتفصيل، وقد يشبه ناقته بالحمار الوحشي،كقوله:

وَدَمعِي يَوْمَ ذَلِكَ غَرْبُ شَنٍّ بِجَانِبِ شَهْمَةٍ مَا تَسْتَرِيحُ[1]

حيث شبه الدمع بماء الدلو، دون أن يذكر أداة الشبه أو وجه الشبه، "وحذفهما لا يؤثر في بنية التشبيه، وإنما يؤثر في قدرتها الدلالية، حيث يعد التشبيه البليغ من أعمق أنواع التشبيه، لأنه يقوم على ادعاء أن المشبه هو عين المشبه به دون تمييز أحدهما عن الآخر بصفات معينة"[2].

ووجدت أنه ركز في تشبيهاته على الفم وجماله ،كقوله:

دِيَارٌ قَدْ تَحُلُّ بِهَا سُلَيْمَى هَضِيمَ الكَشْحِ جائِلَةَ الوِشَاحِ
لَيَالِيَ تَستَبِيكَ بِذِي غُرُوبٍ يُشَبَّهُ ظَلْمُهُ خَضِلَ الأَقَاحِي
كَأَنَّ نِطَافَةً شِيبَتْ بِمِسْكٍ هُدُوءًا فِي ثَنَايَاهَا بِرَاحِ[3]

يشبه بشر صفاء الفم كأنه زهر الأقحوان الأبيض وذلك نابع من بياض الأسنان ولمعانها وما تعكسه من لمعان وصفاء داخل الفم

---

1 الديوان :٩٢، الغرب : الماء يسيل من الدلو، الشن: قربة الماء البالية، شهمة: ناقة نشطة قوية .

2 الخطاب الشعري عند محمود درويش:١٨٦

3 الديوان: ٨٧– هضيم الكشح: دقيقة الخصر، جائلة الوشاح: وشاحها يجول في وسطها لدقة خصرها، تستبيك: تأسرك وتذهب بعقلك، بذي غروب: أي بفم ذي غروب، الغروب: ماء الفم وصفاؤه، الظلم: يكون الثغر صافياً يتلألأ، النطاقة: الماء القليل، شيبت: خلطت، هدوءاً: أي بعد أن نام الناس وهدأ الليل، وثنايا الإنسان: الأسنان الأربع التي في مقدم فيه، الراح: الخمر.

المشبه ... المشبه به

ريق الفم ← خضل الأقاحي

صفاء الفم ولمعانه ← زهر الأقحوان الأبيض

يشبه ريق المحبوبة عندما يقبلها ويذوق ريقها وكأنه يتذوق خمراً رائع المذاق، كما ويشم من فمها رائحة المسك المعطر

المشبه ... المشبه به

نطافة ← مسك

نطافة ← راح

يجتمع في هذا التشبيه رائحتي مسك وطعم الخمر ورائحتها مما يجعل للقبلات طعما خاصا يطيل به المحبوب الالتقاء بمحبوبته.

وربما أخذ هذا المعنى كعب بن زهير في لاميته التي يمتدح بها الرسول صلى الله عليه وسلم، عندما قال:

تجلو عوارض ذي ظلم إذا ابتسمت ... كأنه منهل بالراح معلول [1]

وكقوله:

يُفَلِّجنَ الشِفاهَ عَنِ اِقحُوانِ ... جَلاهُ غِبَّ سارِيَةٍ قِطارُ [2]

وفي هذا التشبيه يكرر المعنى السابق ولكنه يستبدل الخمر بماء المطر الذي يسقط ليلا، ويبقى متجمعا ليجمع في الصباح بين الصفاء والبرودة.

---

1 السيرة النبوية لابن كثير – الجزء الثالث:٧٠١

2 الديوان:١٠٣ وقد أورد أبو هلال العسكري هذا البيت في ديوان المعاني بين الأبيات التي أتى بها أمثلة على أجود ما قيل في الثغر من شعر المتقدمين، وقال المرتضى بصدده... قال الأصمعي: ما وصف أحد الثغر إلا احتاج إلى قول بشر بن أبي خازم: يفلجن الشفاه... البيت

ثم جاءت التشبيهات الخاصة بالفخر القبلي أو الفخر الشخصي بدرجة أقل مما سبق ومنها قوله:

تَوَلَّوا عَلَيهِم يَـضرِبونَ رُؤوسَـهُم تَعضِدُ الطَّلـحَ الوَريـقَ المَعـاوِلُ[1]

وهذا من الفخر الجمعي بالاستعانة بالتشبيه التمثيلي لبيان حالة الانتصار التي يتيه فيها الشاعر عندما تقطف الرؤوس كما تقطع المعاول شجر الطلح، وربما أن هذه الصورة قد استفاد منها الحجَّاج بن يوسف الثقفي عندما قال: " إني أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها "

المشبه		المشبه به
الرؤوس	←	شجر الطلح
السيوف	←	المعاول
الفرسان	←	الحطَّابون

يتضح من ذلك التشبيه الحالة النفسية المرتفعة والسعيدة التي فيها المشبه، كذلك الراحة النفسية وهدوء الأعصاب الذي يتمتع به المشبه به من الحطابين، فهذا التقطيع للرؤوس وكأن الفرسان يتمتعون بنزهة خاصة، وهذا يتناسب مع طبيعة النصر الذي يفخر به الشاعر.

ومن التشبيه الوارد في الفخر الفردي والجمعي قول الشاعر:

فَـإِن أَهلِـك عُمَيـرَ فَـرُبَّ زَحـفٍ يُـشَبَّهُ نَقعُـهُ عَـدواً ضَـبابا

سَـمَوتُ لَـهُ لِأَلبِـسَهُ بِزَحـفٍ كَمـا لَفَّـت شَـآمِيَةٌ سَـحابا[2]

فهنا يمزج الشاعر بين فخره بنفسه وفخره بقبيلته، فكما قلنا فبشر عاش لقبيلته، ولم يعش لنفسه،فالغبار المثار في المعركة كأنه الضباب

المشبه		المشبه به
غبار المعركة	←	الضباب

1 الديوان: ١٨٨ – تولوا عليهم: أي مشوا إليهم للقتال، تعضد: من عضد الشجر إذا قطعه، والطلح: ضرب من الشجر عظيم الساق طويل الأغصان شديد الخضرة، له ظل يستظل به الناس والإبل، المعاول: الفؤوس.

2 الديوان: ٧٥– الزحف: الجماعة يزحفون إلى الدعوة بمرة، النقع: الغبار الذي تثيره الخيل في ركضها، سموت له: نهضت وارتفعت له، وشامية: أي ريح شآ مية.

هذه المعركة بهذه القوة والعنف وتثير ذلك الضباب الكثيف لم تكن لتهز مشاعره أو تلقي الرعب في نفسه، واستخدام الفعل (سموت) يظهر مدى التعالي والعز الذي يشعر به الشاعر وهو يخوض تلك المعارك التي يجلجل الفؤاد مجرد وصفها.

أما التشبيه المركب والمتحرك في البيت التالي ففيه المشبه صورة حية يلتف فيها جيش بني أسد حول جيش الأعداء ويسوقهم كيف يشاء،وكأنهم ريح شمالية شديدة تتلاعب بالسحاب فتدور به حيث شاءت، فقدرة جيش بني أسد جعلت من الأعداء وكأنهم لعبة يتسلى بها الأطفال.

المشبه		المشبه به
جيش بني أسد	←	الريح الشمالية
الأعداء	←	السحاب

وجاءت معظم تشبيهات المدح في أوس بن حارثة، وقد خرجت صادقة لأنها ليست للتكسب، بل من أجل حفظ المعروف والجميل، وكانت تشبيهات المدح في الكرم والقوة ، كقوله:

مَلِكٌ إِذا نَزَلَ الوُفودُ بِبابِهِ غَرَفوا غَوارِبَ مُزبِدٍ لا يُنزَفُ [1]

البيت في مدح كرم أوس فهو كبحر مائج لا ينقطع ولا يجف

المشبه		المشبه به
الملك أوس	←	البحر العظيم
المال الكثير	←	ماء البحر
الأخذ	←	الغرف

فالنهر لا ينقطع ماؤه وموجه عظيم، والممدوح لا ينقطع عطاؤه، وشبه الأخذ من الملك بالغرف من البحر، وكأن الشاعر يرى الحياة في العطاء،كما أن ماء النهر يعطي الحياة للأرض والناس، وتشعر بالرغبة الجارفة لأهل الصحراء في وجود ماء يعيد الحياة إلى أرضهم الميتة لذلك يكثر تشبيه الممدوحين بالبحر والنهر العظيم وبالغيث الذي يصب ماءه صبا على الأرض.

1 الديوان:١٧١- مزبد: أي بحر مزبد، غواربه: أعالي أمواجه.

وما جاء في القوة والبأس قوله:

وَمــا لَيــثٌ بِعَثَّــرَ فــي غَريــفٍ   مُعيــدُ الهَــصرِ خَطفَتُــهُ شِــمالُ

بِأَصــدَقَ عَــدوَةً مِنــهُ وَبَأسـاً   غَداةَ الـرَوعِ إِذ خَلَـتِ الحِجـالُ [1]

يمدح بشر أوسا بأنه أسد عظيم البأس ووجه الشبه بين المشبه والمشبه به مذكور بوضوح في قوله (أصدق غدوة منه وبأسا)، فالشاعر يريد أن يحقق ويؤكد هذه الصفة في المشبه بإعلانها مباشرة في وجه الشبه.

المشبه		المشبه به
أوس بن حارثة	←	ليث بعثرفي غريف، معيد الهصر
ضربات أوس	←	خطفته شمال

أما الهجاء والذم فجاءت تشبيهاته من واقع الصحراء وحياتها،مستهدفة أوساً وقومه ، أو القبائل المعادية، كقوله:

إِذا عَقَــدوا لِجــارٍ أَخفَــروهُ   كَما غُرَّ الرِشاءُ مِــنَ الــذَنوبِ [2]

المشبه		المشبه به
قوم أوس	←	الرشاء
الجار	←	الذنوب
نقض العهد	←	غر الرشاء

فالحياة لا تقوم إلا على الماء والوسيلة للوصول للماء هي الدلاء، وانقطاع الرشاء يعني انقطاع الحياة، فالعرب يعشقون الوفاء ويعتبرون الغدر كالقتل، فانقطاع الوفاء يعني انقطاع الحياة.

أما أغلب تشبيهات الخيل فجاءت في السرعة وكان يشبهها بظل العُقاب أو بكلاب الصيد السريعة،كقوله:

وَجَــرداءَ شَــقّاءَ خَيفانَــةٍ   كَظِـلِّ العُقــابِ تَلــوكُ اللِجامــا [1]

---

1 الديوان: ١٨٣- عثر: اسم موضع وهو مأسدة، والغريف: الشجر الكثير الملتف، الهصر: الكسر، خطفته شمال: وذلك لأن الأسد لا يضرب إلا بشماله، الغدوة: الصولة والسطوة، البأس: القوة والشدة، الروع: الفزع، الحجال: جمع الحجلة وهي بيت مثل القبة يزين بالثياب والأسرة والستور وإذ خلت الحجال: يعني إذ خلت النساء الحجال من الفزع.

2 الديوان: ٧١- أخفروه: نقضوا عهده، وغرّ: قطع، الرشاء: الحبل، والذنوب: الدلو.

وهذا التشبيه من التشبيهات النادرة القليلة عند بشر، حيث جمع فيه بين التشبيه المفرد والمركب في بيت واحد، فقد شبه الفرس بأنها جرادة خيفانة، والجامع بين طرفي التشبيه الخفة والنشاط، أما الصورة المتحركة المركبة ففيها يشبه الفرس في سرعتها وانقضاضها على الأعداء كعقاب في السماء يمتد ظلها على الأرض، فلا يستطيع الناظر متابعة سرعته

المشبه	المشبه به
الفرس	عقاب
السرعة	ظل العقاب

وواضح ما يحدثه ظل العقاب من خوف في نفوس الحيوانات الصغيرة على الأرض، وقد يؤدي إلى تجمدها من الخوف، وهذا ما يريده الشاعر من وصف سرعة الخيل وما يلقي من خلاله بظلاله المخيفة في نفوس الأعداء،وقد يشل ذلك من حركتهم، ويجعلهم فريسة سهلة للفرسان.

الأداة:

وجدت بعد الإحصاء أن الغالبية العظمى من التشبيهات اقترنت بأدوات التشبيه المختلفة، وبلغ عددها خمس أدوات ترددت في ١١٩ موضعا، والأدوات التي استخدمها بشر كانت كما يلي:

كأن: ٥٥ مرة

ك: ٣٧ مرة

كما: ١٧ مرة

الفعل (يشبه): ٥ مرات

الاسم (مثل): ٥ مرات

أما ما كان بدون أداة تشبيه فورد في ٣٢ موضعا من الديوان.

1 الديوان: ١٩٨- الجرداء: الفرس القصيرة الشعر، وذلك من علامات العتق والكرم، والشقاء: الطويلة، الخيفانة: الجرادة إذا صارت فيها خطوط مختلفة بياض وصفرة، فرس خيفانة: أي سريعة.

النسبة المئوية	العدد	الأداة	الرقم
%٣٦،٤	٥٥	كأن	١-
%٢٤،٥	٣٧	الكاف	٢-
%١١،٢	١٧	كما	٣-
%.،٣	٥	الفعل	٤-
%.،٣	٥	الاسم	٥-
%٢١،١	٣٢	بدون أداة	٦-
	١٥١	٥أدوات	المجموع

ونلاحظ أن أداة التشبيه (كأن) حظيت بنصيب الأسد في الاستخدام ، ولعل ذلك لأنها تقرب بين طرفي التشبيه تقريبا يكاد يدمج بينهما وكأنهما شيء واحد، في حين أنك تشعر بالبعد بين طرفي التشبيه عند استخدام باقي الأدوات، "وهذه الأداة – كأن- ترتبط بدلالة عميقة وبقوة غير عادية لا تجدهما مع الكاف "[١] أو غيرها من الأدوات ، ويلي كأن أداة التشبيه الكاف (ك) من حيث عدد مرات الاستخدام،أما أقلها استخداما فكان الفعل(يشبه) والاسم (مثل).

ودراسة التشبيه في حالاته الثلاث عند بشر تتشابه في مختلف تقسيماتها سواء باستخدام الأداة أو بدون استخدامها أو ذكر وجه الشبه أو بدون ذكره، وسنحاول إلقاء الضوء على طبيعة استخدام بشر للتشبيه في ديوانه.

فهو يستخدم أدوات التشبيه في أكثر تشبيهاته، أما الأداة التي أكثر من استخدامها ووصلت إلى قرب حالة الاندماج وتكررت ٥٥ مرة، فكانت أداة التشبيه (كأن) كقوله:

وظَلَلْتُ مُكْتئبا، كَأَنَّ مُدَامةً يسعى بِلِذَّتِها عَلَيَّ مُنَطَّف[٢]

يصور الشاعر حالة الشرود والغياب عن الوعي التي أصابته عندما رأى أطلال المحبوبة، وقد خلت الديار من أهلها، كأنها حالته عندما يغيب عن الوعي من كثرة شرب الخمر التي يناوله إياها بين الحين والآخر غلام يحمل في أذنيه أقراطا، والحالة بين طرفي التشبيه تكاد تقترب من بعضها البعض، حتى لتوشك أن تصبح

---

1 نظرية اللغة والجمال في النقد العربي – د/ تامر سلوم: ٢٣٨

2 الديوان:١٧٠ - مُنطف: أي غلام منطف وهو المقرط،

شيئا واحدا، ففي الحالتين يسيطر الغياب عن الوعي في طرفي التشبيه، ولعل غياب الوعي في طرفي التشبيه يعود لثقل الهموم والأحزان التي انتابته، بحيث لم يعد وعيه المستيقظ قادرا على تحمل تلك الأثقال.

واستخدام الكاف جاء بدرجة أقل في الديوان بواقع ٣٧ مرة

ومنه قول الشاعر:

هُمُ وَرَدوا المِياهَ عَلى تَميمٍ كَوِردِ قَطاً نَأَت عَنهُ الحِساءُ [1]

يشبه الشاعر تعطش بني أسد لملاقاة بني تميم في يوم الجفار وانقضاضهم عليهم كما يندفع طائر القطا نحو تجمعات الماء ليروي عطشه، وفي هذا التشبيه تظهر أداة التشبيه ولا يظهر وجه الشبه ولكنه يفهم ضمنا.

واستخدام الكاف لم يقرب بين طرفي التشبيه هنا بل صنع حدا فاصلا بينهما، وكأنهما أمران مختلفان، بخلاف عدم وجود أداة تشبيه.

وقد يذكر التشبيه بدون أداة كقوله:

يَقومُ إِذا أَوفي عَلى رَأسِ هَضبَةٍ قِيامَ الفَنيقِ الجافِرِ المُتَشَمِّسِ [2]

يعرض الشاعر هنا حالة الانتصار التي وصل إليها الثور الوحشي، فيقف على رؤوس الهضاب يتيه فخرا بنفسه، كأنه فحل من الجمال الكريمة التي انقطعت عن لقاح الأنثى فظلت بعافيتها وقوتها تنطلق هنا وهناك في غاية النشاط والعنفوان.

الشاعر لا يعتمد على أدوات التشبيه لأنه يريد من ناقته أن تصل إلى حالة الحلول والاتحاد التام مع الثور الوحشي، وكأن أداة التشبيه تعيق هذا الحلول، "بل إن ذكرها يعد عبئا على فاعلية الصورة حيث يقلل من تمازج أطرافها، ويقيم جدارا سميكا بينهما، ومن ثم تبدو ضعيفة التأثير،فحَذْفُ الأداة لا يؤثر في بنية التشبيه، وإن كان يؤثر في بنية دلالته وفاعليته" [3]، وكان القدماء ينظرون إلى الأداة على أنها حائل يحول دون تمام دخول المشبه في جنس المشبه به أو فلنقل دون تفاعلهما معا" [4] فجاء التشبيه خالصا بدون الأداة والتي تعمل نوعا

---

1 الديوان:٥٧ – الحساء: جمع الحسي وهو سهل من الأر يستنقع فيه الماء.

2 الديوان:١٣٤ – الفنيق: الفحل المكرم من الإبل الذي لا يركب ولا يهان لكرامته عليهم، يودع للفحلة، الجافر: الفحل الذي انقطع عن الضراب، المتشمس: النفور الذي لا يستقر لنشاطه وحدته وشغبه.

3 القضايا البلاغية والأسلوبية في مفتاح العلوم للسكاكي – د/ محمد صلاح زكي أبو حميدة – دار المقداد للطباعة – الطبعة الأولى ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م: ٢٤٩

4 شعر عمر بن الفارض - دراسة أسلوبية – رمضان صادق – الهيئة المصرية العامة للكتاب- ط ١٩٩٨م: ١٥٧

من الفصل بين طرفي التشبيه، ليصل بالسامع أو القارئ إلى مرحلة يصبح التفريق فيها بين المشبه والمشبه من الصعوبة بمكان، مما يساهم بصورة كبيرة في حالة الاندماج المطلوبة.

أما استخدام فعل التشبيه (يشبه) أو اسم التشبيه (مثل) فجاء قليلا بما لا يزيد عن عشرة مواضع كقوله:

وَأَوهَبَ لِلكـومِ الهِجـانِ بِأَسـرِها تُساقُ جَميعـاً مِثـلَ جَنَّـةِ مَلهَـمِ [1]

الذي يأسر الشاعر في هذا التشبيه النظرة العلوية للأشياء وكأنه مستشرف قمة هضبة ينظر من خلالها إلى الإبل في أسفل الوادي يهديها الممدوح للناس وقد تراصت بجانب بعضها فظهرت أسنمتها كما تظهر قمم النخيل في جنة ملهم فتتشابه لدرجة كبيرة، فالشاعر لا ينظر للتشبيه الكلي بين الإبل وجنة النخيل، وإنما نظر لناحية جزئية وهي أسنمة النياق وقمم النخيل المتراصة بجانب بعضها في الجنة، فلكي نفهم الصورة على حقيقتها يجب أن نعيش داخل الشاعر، ونتوغل إلى داخل أحاسيسه من خلال هذه النظرة الجزئية، وسنام الإبل يمتلئ بالدهون مما يعني حياة الناقة وحياة راكبها لأنه الفرصة الأخيرة في حالة العوز والحاجة ونقص الطعام لكل من الإبل والبشر، كما أن رؤوس النخيل تمتلئ بالتمر والرطب والذي يعتمد عليه العربي في الصحراء وفي ترحاله، ففيه حياة، كما أن في السنام حياة، ولعل ذلك مما يقرب من التنافر بين الصورتين والطرفين ظاهريا.

وجه الشبه:

وقد يُذكر وجه الشبه صراحة في بعض تشبيهاته وإن قلَّ ذلك، كقوله:

وَلَأَنـتَ أَحيـا مِـن فَتـاةٍ غالَهـا حَذَرٌ وَأَشجَعُ مِن هَمـوسٍ أَغلَـبِ [2]

فالممدوح لا يقترب من العيب والخنا ويستحيي منه أشد من حياء الفتاة البكر التي فاجأها من الأمر ما لم تعتده، وذكر الشاعر وجه الشبه هنا وهو اسم التفضيل

---

1 الديوان: ٢٠٦ – الكوم: جمع كوماء وهي الناقة العظيمة السنام، الهجان من الإبل: البيض الكرام، وملهم: قرية باليمامة موصوفة بكثرة النخيل، الجنة: بستان النخيل ها هنا.

2 الديوان: ٨٣ – غالها حذر: أي أتاها من حيث لم تدر وحبسها، الهموس: من أسماء الأسد، أسد أغلب: غليظ الرقبة.

أحيا، وكذلك عندما يشبهه في قوته بالأسد يصرح بوجه الشبه هنا وهو اسم التفضيل أشجع، فذكر وجه الشبه هنا يزيد من تأكيد الصفة للممدوح وتوضيحها.

وكما ذكرنا فقلَّ ذكر وجه الشبه في التشبيهات ولعل الشاعر يعتمد على توقع الفهم السريع لمراده فلا حاجة لذكر وجه الشبه، وهذا يتناغم مع النمط العام لأسلوب بشر في اعتماده النسق السريع وعدم التمادي والاسترسال في الصورة أو الفكرة بصورة عامة.

ومما لم يذكر فيه وجه الشبه كقوله:

كَأَنَّ عَلى الحُدوجِ مُخَدَّراتٍ ... دُمى صَنعاءَ خُطَّ لَها مِثالُ

أَوِ البيضَ الخُدودِ بِذي سُدَيرٍ ... أَطاعَ لَهُنَّ عُبرِيٌّ وَضالُ [1]

وجه الشبه في البيتين الجمال الذي تتمتع به النساء فكأنه دمى صنعاء أو الظباء الجميلة، ولا حاجة هنا لذكر وجه الشبه فهو أعرف من أن يعرَّف، فذكره في هذا المكان من باب الإطالة المبالغ فيها في مالا حاجة له، مع الانتباه إلى ضرورة أن " وجه الشبه لابد من تحققه، إن لم يكن ظاهريا فباطنيا، ولا يمكن فهم الصورة دون أن نتعقب العلاقة التي تجمع بين أطرافها، فإن كان المبدع يميل إلى تغييب الوجه عن البنية السطحية للصورة، فهو يلجأ إلى ذلك كي يمنحه حضورا أقوى، وتأثيرا أبلغ في إنتاج الدلالة،فهو في الواقع حصيلة للتفاعل بين الأطراف "[2]. فعدم ذكر وجه الشبه يوسع مساحة التوقع عند المتلقي ، أما ذكر وجه الشبه فيضيق مساحة التوقع، و تنكمش فيه الأوجه المتعددة للبلاغة.

وقد صرح الشاعر بوجه الشبه في ثمانية مواضع فقط في الديوان، وهذا يرجح قصب السبق لعدم ذكر وجه الشبه في تشبيهات الديوان ككل مما قد يعني أن الشاعر يعتمد على ذكاء السامع واستنتاجه السريع لوجه الشبه ثقة منه بقدرة العربي الجاهلي على فهم اللغة بدون إطناب ممل، أو أنه يرى أن ذكر التشبيهات يعني مخالفته لأسلوبه في العرض السريع لفكرته دون إطالة أو إطناب أما ذكر وجه

---

1 الديوان:١٨٢ - الحدوج: جمع حدج، بكسر الحاء، وهو مركب من مراكب النساء على الإبل شبه المحفة، والدمى: جمع دمية، وهي التمثال المنحوت من عاج أو غيره تشبه بها النساء، البيض الخدود: يريد الظباء، وذو سدير: اسم واد، العبري: ما نبت من السدر على شطوط الأنهار وعظم، نسبة إلى عُبْر النهر أي شطه، والضال: السدر البري الذي ينبت عذباً لا يشرب الماء.

2 القضايا البلاغية والأسلوبية في مفتاح العلوم للسكاكي: ٢٥١

الشبه فيفقد الصورة في كثير من الأحيان حيويتها ويطيل النفس الشعري، وهذا ما لم يعتمده بشر في أسلوبه الشعري ،" بشر – إذن – شاعر اللقطة الخاطفة،والخط السريع المجزئ،والصورة التي تقوم على الإيحاء " [١] وأتفق مع الدكتور فوزي أمين أن مرجع ذلك إلى أن بشر جعل شعره مسخرا لقضايا قومه ونصرة قبيلته " فالحديث عن المعارك التي خاضها قومه، وذكر الانتصارات يبتعد عن التعمق، ويتجه إلى المباشرة الخطابية، ولذلك كان هم بشر في شعره أن يصل إلى قارئه من أقرب طريق "[٢] وللوصول إلى هدفه وغايته التي يسعى إليها، لم يكن الشعر عنده جودة إبداعية وفنيه يتمتع بإظهارها كما كان يفعل امرؤ القيس، بل كان واقعيا اجتماعيا من أجل قبيلته، لذلك كان يحاول الإيجاز قدر ما يستطيع حتى يصل إلى فكرته بأسرع وأيسر السبل والوسائل.

٥. الاستعارة:

تعد " الاستعارة من أعظم أدوات رسم الصورة الشعرية، لأنها قادرة على تصوير الأحاسيس الغائرة، وانتشالها وتجسيدها تجسيدا يكشف عن ماهيتها وكنهها بشكل يجعلنا ننفعل انفعالا عميقا بما تنضوي عليه " [٣]، لذا يرى كثير من النقاد أنها من أهم الوسائل للحكم على شاعرية الشاعر ،" فكل ماعدا الاستعارة من خواص الشعر يتغير، من مثل مادة الشعر،وألفاظه، ووزنه، واتجاهاته الفكرية،ولكن الاستعارة تظل مبدأ جوهريا، وبرهانا جليا على نبوغ الشاعر، فإذا كانت استعارات الشاعر قوية أصيلة حكم الناقد بأنه أشعر" [٤]،"الاستعارة علاقة لغوية تقوم على المقارنة، شأنها في ذلك شأن التشبيه، لكنها تتمايز عنه بأنها تعتمد على الاستبدال أو الانتقال بين الدلالات الثابتة للكلمات المختلفة " [٥]،كما أسس لها أبو هلال العسكري بقوله إنها: " نقل العبارة من موضع استعمالها في أصل اللغة إلى غيره لغرض" [٦]،

---

1 شعر بشر بن أبي خازم – رؤية تاريخية وفنية –د/ فوزي أمين: ١٥٧

2 السابق

3 التصوير الشعري – التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية، د/ عدنان قاسم، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى ١٩٨٠م: ٨١

4 الصورة الأدبية – د/ مصطفى ناصف – دار الأندلس: ١٢٤

5 الصورة الفنية: ٢٠١

6 الصناعتين،أبو هلال العسكري، تحقيق د/ جابر قميحة، دار الكتب العلمية ، بيروت: ٢٩٥

وعلى الرغم من موافقة الأستاذ رمضان صادق، في كتابه " شعر عمر بن الفارض – دراسة أسلوبية " على هذا التعريف إلا أنه يرى أن "الاستعارة أرحب كثيرا من أن تكون مجرد انحراف أو تجاوز عدل عن نمط مألوف" [١]،فهو يرى أن " العملية الاستعارية بقدر ما تقيم تخلخلا في مظاهر الواقع الراقدة الظاهرة ليفتح على أنقاضها عالما جديدا، تحدث أيضا تخلخلا معادلا على مستوى بنية الجملة، فنرى الفعل يسند إلى مالا صلة له في الحقيقة، وتوصف الأسماء بما لا يأتي لها أن توصف به في الواقع، ويضاف الاسم إلى ما لا صلة له في الطبيعة، [٢] "، وهناك من يرى أن الاستعارة " لا تغير المعنى أو تعدله، وإنما تغير طريقة تقديمه وإثباته، وتجعله آنقَ وأشدَّ تأثيرا مما لو قدِّم عاريا، دون ثوب الاستعارة أو كسائها " [٣].

ولهذه الأهمية الكبيرة للاستعارة، ولجماليات الأسلوب الاستعاري نجد أن بشرا وشَّى قصائده بعدد كبير من الاستعارات المتنوعة ما بين المكنية والتصريحية والتمثيلية ، حيث بلغ عدد الاستعارات في ديوان بشر ما يقرب من ٢١٣ استعارة،تنوعت ما بين الحديث في المعارك، وما يتبع ذلك من الفخر القبلي والفردي، وهجاء القبائل والأفراد،والحديث عن النساء والأطلال، وأتت قليلةً في الحديث عن الصراع الحيواني.

أولا / الاستعارة المكنية:

وردت الاستعارة المكنية في شعر بشر أكثر من الاستعارة التصريحية،بل جاءت غالب الاستعارات مكنية عند النظر للمعنى المباشر للاستعارة، وتتغلب فيها الصورة التشخيصية على الصورة التجسيدية ومنها قوله:

أُجالدُ صَفَّهُمْ وَلَقَدْ أَرَانِي ... عَلَى قَرْوَاءَ تَسْجُدُ للرِّيَاحِ
مُعَبَّدَةِ السَّقَائِفِ ذَاتِ دُسْرٍ ... مُضَبَّرَةٍ جَوَانِبُهَا رَدَاحِ [٤]

شبه القرواء بالعابد الساجد، وشبه الرياح بالصنم المعبود،فالريح هي الإله المسيطر في المياه، والسفينة مجرد مخلوق ضعيف يتقي شرها ويطلب رضاها،لذلك

---

1 شعر عمر بن الفارض: ١٨٠

2 السابق: ١٨٢

3 الصورة الفنية: ٢٣١

4 الديوان: ٩٠- القرواء: الناقة الطويلة السنام، شبه بها السفينة، تسجد للرياح: تميل معها حيث أمالتها.

لابد لها من التذلل بالخضوع والعبادة للريح حتى تكمل مسيرها بأمان،صورة تشخص الجماد بصورة إنسانية تحمل مشاعر الخوف والخضوع والاستسلام، أما الصورة التجسيدية مثل قوله:

وَقَد أَضحَت حِبالُكُما رِثاثاً بِطاءَ الوَصلِ قَد خَلُقَت قُواها[1]

فقد شبه العلاقة المنقطعة بين المحبوبين كأنها الحبال الرثة، وحُذف المشبه وأتي بصفة من صفاته وهي خلقت، فالتجسيد للعلاقة المعنوية المنقطعة بين المحبوبين بالحبال المهترئة، إنها تبين انقطاع العلاقة وضعفها، وحتى لو عادت تلك العلاقة فستظل مشوهة فقدت بريقها اللامع كما يفقد الثوب جِدَّته وبريقه الأول.

وفي سياق التركيب النحوي جاءت الاستعارة المكنية بالأنماط التالية:

أ- الاستعارة الفاعلية:

ويبلغ عددها ما يقرب من ٦٩ استعارة،ما نسبته ٣٢،٣ % من العدد الكلي للاستعارات ونقصد بها ما يكون فيها الفاعل محور الاستعارة الأساسي كقولنا: قوي العدل في خلافة عمر بن الخطاب، ومنها قول بشر:

فَيا عَجَباً أَيوعِدُني اِبنُ سُعدى وَقَد أَبدى مَساوِئَهُ الهِجاءُ [2]

حيث شبه الهجاء بإنسان يبدي المساوئ، وحذف المشبه وجاء بصفة من صفاته وهي أبدى، حيث وقعت كلمة الهجاء فاعلا في تلك الصورة الاستعارية، وهي من الاستعارات التشخيصية.

ومنها قول بشر:

إِذا ما شَمَّرَت حَربٌ سَمَونا سُمُوَّ البُزلِ في العَطَنِ الرَحيبِ[3]

فقوله: شمرت حرب يعطي الحرب صفة المرأة المجتهدة التي تقوم على أمر بيتها وتلحظ فيها الرغبة الشديدة تجاه تنفيذ الأمر، وكأن الحرب مما ترغب به نفوس الأبطال أو أنها أمر واقع يحدث كل حين ولا يشاور أحدا، وهي من الاستعارة التشخيصية التي تشخص الحرب بصورة بشرية لتعطيها صفة الوجود الحي الحاضر

1 الديوان:٢٢٢- حبالكما: أراد العلاقة والوصال، رثاث: جمع رث وهو القديم البالي، خلقت قواها: أي قدمت وبليت، قوى: قوى الحبل وهي طاقاته.

2 الديوان: ٥٧

3 الديوان: ٧٢ – البزل: جمع بزول وهو البعير إذا بلغ التاسعة من عمره وبزل نابه أي شق وطلع، العطن: مبرك الإبل.

في كل وقت، الذي لا يتملَّكه السأم ولا الملل، وكلمة حرب جاءت نكرة لتفيد الشمول غير المقيد، مما يعطي انطباعا بأن بشرا وقومه يتوجهون للمعارك بدون النظر في عواقبها أو عوائدها،لشجاعتهم وممارستهم في الحروب، وجاء المقطع الثـاني مـن البيت (سمو البزل في العطن الرحيب) ليدلل على المتعة، واللذة التي يجدها القـوم في خوض الحروب،كما يجد البعير متعته في العطن الرحيب وهو يتمتـع بإظهـار نفسه متساميا على باقي المجموعة.

وهذه الاستعارات أكثر ما تكون في المعارك والـصراع،وقد تـأتي ضـمن الوصف أيضا كما في وصف سرعة الخيل، كقوله:

فَلَمّـا أَسـهَلَت مِـن ذي صُـباحِ وَسـالَ بِهـا المَـدافِعُ وَالإِكـامُ
أَثَـرنَ عَجاجَـةً فَخَـرَجنَ مِنهـا كَما خَرَجَت مِنَ الغَرَضِ السِهامُ [1]

جعل بشر من المدافع والإكام سيلا من الماء يجري تحـت أقـدام الخيـول، ويتجه بعكس اتجاه الخيل، وتعطي هذه الصورة تـصورا لمنظـر الفرسـان وهـم يخفضون رؤوسهم إلى الأسفل اتقاء لضرب الرياح في الوجوه،ولا يـرون سـوى الأرض تتدفع مسرعة وتسيل تحت أقدام الخيل [2]، وأعتقدُ أن الشاعر (كثير عزة) قد استفاد من هذه الصورة وشغل بها أقلام النقاد عندما قال:

فلما قضينا من منـى كـل حاجـة ومسح بالأركان مـن هـو ماسـحُ
أخـذنا بـأطراف الأحاديـث بيننـا وسالت بأعناق المطـيِّ الأبـاطحُ [3]

فجعل الشاعر الإبل بدل الخيل، وجعل الأباطح بدل المدافع والإكام، وكـان الأولى بالنقاد أن ينتبهوا لأبيات بشر لأن لها السبق والأصالة، ولها الجمال التعبيري والاستعاري.

وقد تأتي في التغزل بالنساء بصورة أقل كقوله:

---

1 الديوان: ٢١٣- أسهلت: صارت إلى السهل، ذو صباح: اسم موضع، المدافع: مدافع الماء إلى الرياض والأودية، الغرض: الهدف.

2 يمكن تقريب التصور لهذا الفهم عندما تتخيل نفسك تركب سيارة مسرعة، والطرق والأرض المعبدة تنزلق مسرعة تحت عجلات السيارة نكأنها سيل الماء.

3 ديوان كثير عزة – شرح قدري مايو، دار الجيل – بيروت، طبعة أولى ١٤١٦ه- ١٩٩٥م: ١٠٤

تَعَنّـــى القَلْـــبَ مِـــن سَـــلمى عَنَـــاءُ   فَما لِلقَلـــبِ مُـــذ بـــانوا شِـــفاءُ [1]

فالقلب إنسان مريض يتعنَّى من شدة الوجد والحب، ومرضـــه مـــستمر لأن ســـبب المرض لم ينتهِ فلا زالت المحبوبة بعيدة عن نظر الحبيب، وجاء الفعل في صـــيغة الماضي الموحي بالاستمرارية، لأن الشفاء لم يتحقق، بسبب بقاء السبب.

ب- الاستعارة المفعولية:

ويبلغ عددها ما يقرب من ٥٥ استعارة، ما نسبته ٢٥،٨% من العدد الكلـــي للاستعارات، والاستعارة المفعولية نقصد بها ما تقع فيه الاستعارة مفعولا بـــه،وجاء أكثرها في الاستعارات الحربية، أي المتعلقة بالحروب، كقول بشر:

فَأَوفوا وَفـــاءً يَغـــسِلُ الـــذَمَّ عَـــنكُمُ   وَلا بَرَّ مِن ضَبّاءَ وَالزَيتُ يُعـــصَرُ [2]

يشبه بشر الذم بالثوب القذر قد التصق بعتبة وقومه، لأن ما قام به عتبة بن جعفر من تركٍ لابن ضباء ليقتل بعد أن أجارة إنما هو فعل قبيح لا يمكن أن ينـــسى وسيظل ملتصقا يراه كل إنسان ليشهد على جبن وغدر أولئك القوم، وهذه الاستعارة تدلل على قناعة الشاعر من أن لعنة الهجاء ستظل عالقة أبد الدهر بهـــؤلاء القـــوم طالما ظل الزيت يعصر، كما أن القوم لن يستطيعوا غسل هذا العار مادام الزيـــت يعصر، لأنهم لا يملكون المؤهلات القادرة على غسل هذا الذم.

ومن الاستعارة المفعولية قوله:

وَصَـــدَّعنَ المَـــشاعِبَ مِـــن نُمَيـــرٍ   وَقَد هَـــتَّكنَ مِـــن كَعـــبٍ سُـــتورا [3]

فكلمة المشاعب بمعنى الأحياء وقعت مفعولا به وهي التي تحمل الاستعارة، ودلالة تلك الاستعارة تكمن في أن قبيلة نمير تشكل بناء اجتماعيا متماســـكا كأنـــه الجدار القوي مما يجعل من عدائها أمرا صعبا، ومن قتالها خطورة كبيـــرة، ممـــا يوحي بقيمة ذلك الانتصار الذي لم يوقع الهزيمة فقط في قبائل نمير بل فـــرَّق مـــن وحدة كلمتها، ومن نسيجها المتماسك، فهو انتـــصار علـــى الـــصعيدين العـــسكري والاجتماعي.

---

1 الديوان:٥٥ – تعنى القلب: أتعبه وأشقاه، بانوا: رحلوا وابتعدوا.

2 الديوان: ١٢١- البر: بمعنى الوفاء ها هنا، الزيت يعصر: من صيغ التأبيد.

3 الديوان:١٢٣- صدعن: فرقن، المشاعب: نراها بمعنى الأحياء والبطون، نمير وكعب: من أحياء بني عامر بن صعصعة.

ج- الاستعارة المضافة:

الاستعارة المضافة تقع فيها الاستعارة مضافا إليه، ويبلغ عددها ما يقرب من ٣٠ استعارة، ما نسبته ٠،١٤% من العدد الكلي للاستعارات، وهي نسبة قليلة، ومنها قول بشر:

كَفَينا مَن تَغَيَّبَ وَاِستَبَحنا — سَنامَ الأَرضِ إِذ قَحِطَ القِطارُ [1]

فقد أضاف كلمة سنام للأرض التي جاءت استعارة مكنية، حيث شبه الأرض بالبعير، وحذف المشبه وجاء بما يدل عليه وهو السنام، وهذه الاستعارة تجعل الأرض في صورة بعير مرتفع السنام، مما يعطي القبيلة العلو والارتفاع في المنزلة، والقدرة على الوصول للأهداف العالية الصعبة، في أي وقت يريدونه، خصوصا عند الحاجة إليه عندما يزداد القحط، ويستبسل الناس في الدفاع عما يملكون من عناصر الحياة والبقاء، وسنام الأرض فيه تيه وعجب بالنفس ربما أراد به بشر وبنو أسد رفع ما نزل بهم من الذلة والمهانة، عندما كانوا يدعون في فترة من الفترات عبيد العصا:

عَبيدُ العَصا لَم يَمنَعوكَ نُفوسَهُم — سِوى سَيبِ سُعدى إِنَّ سَيبَكَ نافِعُ[2]

وهذه من الكناية، وتوحي بمدى الإهانة التي لحقت ببني أسد في فترة من الفترات حتى أن بشرا يعيرهم بهذه المعرَّة، وكيف لا يفعل ذلك وهو الذي كان يرفع من شأنهم في شعره، وعادى أوسَ بن حارثة من أجلهم، ولكنهم خذلوه في مواجهة بشر، وأسلموه له، ليلقى مصيرا مرعبا لولا أن مَنَّ الله عليه بأم أوس (سعدى)، والتي لم ينس فضلها في العفو عنه، وإكرامه.

ومن الاستعارة المضافة ما كان من استعطاف بشر لأوس بن حارثة في قوله:

فَإِن تَجعَلِ النَعماءَ مِنكَ تِمامَةً — وَنُعماكَ نُعمى لا تَزالُ تَفيضُ

يَكُن لَكَ في قَومي يَدٌ يَشكُرونَها — وَأَيدي النَدى في الصالِحينَ قُروضُ [3]

---

1 الديوان: ١١٠- سنام الأرض: أرفع بلاد نجد، القطار: جمع قطرة أي المطر.

2 الديوان: ١٤٢ – انظر التعليق على البيت في الهامش

3 الديوان: ١٣٦- تمامة: أي ما يتم به، يريد إن تجعل النعماء تمامة لرد حياتي يكن له في قومي يد.

شبه الندى بإنسان وحذف المشبه وجاء بصفته أيدي، وهذه الاستعارة التشخيصية في كلمة الندى جاءت مضافا إليه،وفيها إظهار مبطن بأن الأيام دول بين الناس،فإن تتفضل اليوم يا أوس فقد تجد ردا لهذا الجميل في الأيام القادمة فهذا العفو دينٌ لازال معلقا برقبة الشاعر.

د - الاستعارة المجرورة:

ويبلغ عددها ما يقرب من ٢٢ استعارة، ما نسبته ١٠،.% من العدد الكلي للاستعارات، ومنها قول بشر:

أَجارَ فَلَم يَمنَع مِنَ الضَيمِ جارَهُ وَلا هُوَ إِذ خافَ الضِياعَ مُسَيِّرٌ[1]

شبه الضيم بعدو، أو وحش مفترس، وحذفه وجاء بصفة من صفاته وهي المنع، وهي استعارة تشخيصية توحى بمدى قسوة الحياة التي كان يحياها أولئك القوم من توقع الظلم في كل وقت، لذلك كان شعورهم بضرورة الحصول على القوة التي ترد الضيم عنهم، فعدم رد الضيم عن طالب الجوار، تعتبر عارا يأنف العربي الحر من التصاقه به، وهذا المهجو لم يكن أهلا للحفاظ على الجار، وهذا من ادعاء الشرف لمن لا يستحقه، ولا ينبغي له. ومنه قوله:

نَمَوهُ في فُروعِ المَجدِ حَتّى تَأَزَّرَ بِالمَكارِمِ وَاِرتَداها

هذه الاستعارة التجسيدية تجعل من المكارم إزارا يلتف حول الممدوح، ووقعت مجرورة بحرف الجر الباء، والالتصاق واضح فيما بين المكارم والممدوح مما جعل منهما أمرا واحدا، لا ينفك عن بعضه البعض، وهذا الإزار يخفي أي قبيح، ولا يظهر إلا المحاسن ويزيد جمال الممدوح، وجاء الترشيح في كلمة ارتداها، ليوحي بالرضى التام من قبل الممدوح عن تلك المكارم، وقبوله بها.

ه - الاستعارة الابتدائية:

ويبلغ عددها ما يقرب من ٢٧ استعارة، ما نسبته ١٢،.% من العدد الكلي للاستعارات

ومنها قول بشر:

وَخَيلٌ تُنادي مِن بَعيدٍ وَراكِبٌ حَثيثٌ بِأَسبابِ المَنِيَّةِ يَضرِبُ[1]

---

1 الديوان: ١١٨

شبه الخيل بالرجال التي تنادي، للإيحاء بالانسجام التام بين البشر والحيوان في الرغبة الحقيقية في المواجهة، والشجاعة في المعارك، وجاءت كلمة خيل نكرة لتزيد من الضبابية والتعمية على الأعداء فلا يقدِّرون عددها الحقيقي، وتكون مساعدة في الحرب النفسية على الأعداء، فصوت الخيل ينذر بوقوع الغارة الوشيك ووصول الجيش.

و- الاستعارة الوصفية:

ويبلغ عددها ما يقرب من ١٠ استعارات، ما نسبته ٠،٠٤% من العدد الكلي.

ومنها قول بشر في الفخر:

أَباتوا بِسَيحانَ بنِ أَرطاةَ لَيلَةً شَديداً أَذاها لَم تَكَد تَتَجَوَّبُ [٢]

فقد شبه الليلة بامرأة، وحذف المشبه المرأة، وجاء بصفة من صفاتها (شديدا أذاها)، وهذه الاستعارة تضيف عمقا جديدا للهزيمة، عندما تتحالف قوى الطبيعة مع بني أسد في إتمام هذه الهزيمة، لسيحان بن أرطاة وقومه، كما حدث مع الأحزاب المحاصرين للمدينة عندما اشتدت الريح الباردة فقلعت الخيام، وكفأت القدور، وأصابت المشركين بالرعب والبرد، فكانت سببا في تعجيل فرارهم [٣]، فهذه الليلة ذات البرد والريح والمطر شكلت عاملا إضافيا، في النهاية المذلة للأعداء، ومزيدا من البهجة والسرور والشماتة في أوساط بني أسد المنتصرين.

ومثل قوله:

حُمَّ القَوادِمِ ما يَعُرُّ ضُروعَها حَلَبُ الأَكُفِّ لَها قَرارٌ مُؤنِفُ [٤]

شبه الأرض بأنها ذات أنفة وهذه صفة بشرية وحذف الإنسان وجاء بصفة من صفاته وهي الأنفة، وهذه الاستعارة التشخيصية جاءت صفة للقرار، وهذه الأرض كانت عزيزة ولولا الحاجة وقلة الماء والكلأ ما خرج أهلها منها وتركوها للجآذر، كلمة مؤنف توحي بالأمان لهذه الجآذر ومن قبلها البشر الذين قطنوها سابقا،

---

1 الديوان: ٦١– الراكب: راكب البعير، يضرب بأسباب المنية: أي يخبر بها مثل قوله دونكم السلاح

2 الديوان: ٦٢ – تتجوب: تتكشف وتنجلي.

3 ارجع إلى كتب السيرة النبوية للاستزادة من التفاصيل مثل: الرحيق المختوم، وسيرة ابن هشام، وسيرة ابن كثير.... وغيرها

4 الديوان: ١٧٠ – حم القوادم: أي سود القوادم، القوادم: القرون أو الجحافل، يعر: يؤذي ويعقر، القرار: المطمئن المستقر من الأرض، المؤنف: بمعنى الأنف أي لم يرعه أحد.

فالجآذر لازالت محمية لأنها في أرض قوم أعزة حتى بعد الرحيل عنها فلا يجـــرؤ أحد أن يروع وحوشها لأنها في جوار قومٍ أُنُفٍ.

الاستعارة التصريحية:

يبدو واضحا من خلال الاستقراء العددي للاستعارة التصريحية في الـــديوان أنها أقل بكثير من الاستعارة المكنية، ولا تشكل ظاهرة أسلوبية فـــي شـــعر بـــشر، وربما مردّ ذلك للتقييد وعدم الانطلاق الانفعالي لأحاسيس الـــشاعر فيهـــا، بعكـــس المكنية والتي يعيش فيها الشاعر تجربة متجددة بسبب الإبدال والحـــذف والتغييـــر، الذي يتيح للشاعر مجالا أرحب في التمدد الفكري والانفعالي، وربما يرجع ذلك إلى أمرين :

١-نفور الشاعر منها لسطحية تركيبها.

٢-يذكر فيها المستعار بلفظه، لا بمتعلقاته، مما يضيق من مجال حركـــة الشاعر فيه .

ومثالها قوله:

أَثـــافٍ مِـــن خُزَيمَـــةَ راسِـــياتٌ　　　لَنَـــا حِـــلُّ المَناقِـــبِ وَالحَـــرامُ[1]

فقد شبه الشاعر القبائل الثلاث:قريش، كنانة،أسد بحجارة القدر الثلاث وحذف المشبه وصرح بالمشبه به أثاف وذكر متعلقات هذه الاستعارة كلمة راســـيات،يعطي معنى الرسوخ والثبات في الأرض لهذه القبائل التي هي شرف العرب، كما يضيف للمخيلة صورة الجبال الحجازية التي تضرب بعمقها وجذورها في الأرض، وتشمخ برأسها عالية عزة وتيهاً وفخاراً.

وكقوله:

وَقَد أُمضي الهُمـــومَ إِذا اِعتَرَتنـــي　　　بِحَـــــرفٍ كَالمُوَلَّعَـــةِ الـــــشَنَاعِ[2]

1 الديوان: ٢١٠ – الأثافي: الأحجار التي تنصب عليها القدر، وعددها ثلاثة، راسيات: أي ثابتات، خزيمة: أبو أسد، المناقب: الطرق، يقول نحن ثلاث قبائل كالأثافي يعني قريشاً وأسداً وكنانة، فالعز يستوي بيننا والشرفاستواء القدر المنصوبة على ثلاثة أثافي.

2 الديوان: ١٣٨ - الحرف من الإبل: الناقة النجيبة الماضية التي أنضتها الأسفار، المولعة: البقرة الوحشية فيها بلق أو ضروب من الألوان،الشناع: نراه من الشنيع وهو التنشيع والإسراع في السير.

شبه الناقة بحد السيف القاطع أو بحافة الجبل شديدة الانحدار وحذف المشبه الناقة وصرح بالمشبه به الحرف، وهذه الاستعارة التجريدية أقل الاستعارة التصريحية عند بشر، وأقل كثافة دلالية من الاستعارة الترشيحية، فاستعارة السيف للناقة تفيد المضاء والهمة في قطع الصحراء كالسيف القاطع الذي يقطع رؤوس الأعداء، أما على اعتبار الحرف بالمنحدر الصعب فهذا المعنى يعطي دلالة على الأمن بسبب صعوبة الوصول لهذه المنحدرات و تسلقها، فهذه الناقة تعطى الأمان لراكبها في الصحراء، وتنجيه من الأخطار.

وقد تأتي في التغزل بالنساء بصورة أقل كقوله:

لَيالِيَ لا تَطيشُ لَها سِهامٌ وَلا تَرنو لِأَسهُمِ مَن رَماها[1]

فالعشيقة تصطاد الرجال بلحظ عيونها وكأن نظراتها أسهم تصيب فريستها فلا تخطئها، وهذه الاستعارة التجسيدية تجعل من الصعب على الشاعر أن ينجو من هذه السهام التي توقع به برغبته، متلذذا بهذه الإصابات.

ومن الاستعارات المقتبسة من الطبيعة، وقد يأتي بها في سياق الرثاء، قوله:

وذَاتُ هِدْمٍ بادٍ نَوَاشِرُها تُصْمِتُ بالماءِ تَوْلَبًا جَدِعَا[2]

شبه الشاعر الولد الصغير الجائع بالتولب (ولد الحمار الوحشي)، وحذف الطفل الصغير وصرح بالمشبه به (التولب)، وهذا البيت في الرثاء حيث يبدي بشر حزنه على موت أخيه سمير الذي كان يتفقد الفقراء والجياع، هؤلاء الذين بكوه، لفقدهم من ينظر حالهم بعد موته خصوصا في الليالي القاسية الصعبة التي يشح فيها الطعام، وهذه الصورة ليست للمبالغة، وهذه الحالة تشبه ما حدث مع سيدنا عمر بن الخطاب – رضي الله عنه - عندما رأى امرأة كانت توقد النار على قدرِ ماء فارغ من الطعام، لتعلل صبيتها الجياع، مما جعل عمر رضي الله عنه يحمل الطعام بنفسه على كتفه ويوصله إلى تلك المرأة وأطفالها، مما يدلل على الأحوال الصعبة والفقر المدقع، والجوع الشديد الذي كان يصيب الناس في الجزيرة العربية.

وبعض المراجع تنسب هذا البيت لأوس بن حجر كما ذكر ذلك الدكتور / تامر سلوم نقلا عن الحاتمي [1]، وأثبته المحقق الدكتور / محمد يوسف نجم في ديوان

---

1 الديوان: ٢٢٢- لا تطيش لها سهام: يريد أن من نظرت إليه من الرجال يهواها.

2 الديوان: ١٥٠- الهدم: الثوب الخلق الرث، ذات هدم: امرأة ضعيفة، النواشر: عروق السواعد، تولب: أراد به طفلها، الجدع: السيء الغذاء.

ديوان أوس بن حجر [٢]، واعتمد كما يقول على رواية المبرد في التعازي [٣] وقد بلغ تعداد القصيدة في ديوان أوس بن حجر ١٣ بيتا، في حين أن القصيدة في ديوان بشر بلغت ٢٣ بيتا بزيادة عشر أبيات عن القصيدة في ديوان أوس، كما أن بشرا بـــدأها بقوله:

أَمْسَى سُمَيْرٌ قَدْ بَـانَ فانْقَطَعـا يا لَهْفَ نَفْسي لِبَيْنِـهِ جَزَعَـا
قُوما فَنُوحَا في مَـأْتَمٍ صَـحِلِ عَلَى سُمَيْرِ النَّدَى وَلاَ تَـدَعَا [٤]

حيث ذكر اسم سمير صراحة في حين أن القصيدة في ديوان أوس لم تـــذكر اسما لنعرف من المرثيّ، ورغم إثبات البيت في ديوان بشر إلا أن المحقـــق غيـــر مقتنع كثيرا بنسبته لبشر [٥]، وكان الأولى بالمحقق د/ عزة حـــسن أن لا يثبتـــه فـــي الديوان، ولكن ما أظنه أن الأبيات المختلف عليها هي لبشر لأن القصيدة في ديـــوان أوس لم تذكر اسم المرثي، وفي العادة أن الراثي يذكر اســـم المرثـــي فـــي الأدب الجاهلي، وربما حدث خلط وتوهم في نسبة الأبيات لأوس.

وعموما فالاستعارة التصريحية الخالصة قليلة جدا، بل لا تكـــاد تـــذكر فـــي الديوان ، والاعتماد الكلي على الاستعارة المكنية، والتشخيصية منها خاصـــة، أمـــا على اعتبار أن غالب الاستعارات تحمل في طياتها استعارة مكنية وتصريحية في آن واحد فيمكن تقسيم الاستعارة التصريحية من زاوية أشكالها النحوية عند بـــشر إلـــى الصور التالية:

أ- **الاستعارة الوصفية**: ومنها قوله:

يـا سُـمَيرَ الفَعـالِ مَـن لِحُـروبٍ مُـسعَراتٍ يَجُلْـنَ بِالأَبطـالِ [٦]

---

1 نظرية اللغة والجمال في النقد العربي: ٢٨٩

2 ديوان أوس بن حجر – تحقيق وشرح الدكتور / محمد يوسف نجم – الجامعة الأمريكية – بيروت، دار صادر – بيروت –الطبعة الثالثة – ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م: ٥٥.

3 السابق – الحاشية: ٥٣

4 الديوان: ١٤٧- بان: ذهب وابتعد، البين: البعد، يريد موته ها هنا، مأتم صحل: من الصحل، وهو حدة الصوت مع بحوحة، يكون نتيجة الصياح والندى: السخاء والكرم والفضل.

5 حاشية الصفحة: ١٤٧ من ديوان بشر

6 الديوان: ١٨٦- الفعال: يريد الفعل الحسن مثل الجود والكرم ونحوهما، الحروب المسعرات: المشعلات.

شبه الشاعر اشتداد المعارك باشتعال النيران، وهي من قبيل الاستعارة التجسيمية، ووقعت وصفا للحروب، فالحروب تأتي على الأخضر واليابس، ولا تبقي ولا تذر فهي نيران مسعرة وقودها الرجال الذين يسقطون، لذلك تذكر سمير في تلك الحروب يوضح الدور المهم الذي كان يغطيه ويحتله، ويوضح شدة اعتماد القبيلة عليه.

ب- الاستعارة الفعلية: كقوله:

لَيالِيَ تَستَبيكَ بِذي غُروبٍ   كَأَنَّ رُضابَهُ وَهناً مُدامُ[1]

فقد شبه التعلق بالحب بالأسر، ولكنه أسر لذيذ مقبول، بل مطلوب لدى الشاعر، عندما يكون من ذات غروب كأنه بريق الخمر المشعشعة.

ج- الاستعارة الاسمية: كقوله:

فَأَبلِغ بَني سَعدٍ ولَن يَتَقَبَّلوا   رَسولي ولَكِنَّ الحَزازَةَ تُنصِبُ [2]

كلمة الحزازة وقعت اسم لكن، وفيها شبه العداوة بالحزازة وهي مرض يصيب القلب، ورشح لها بقوله تنصب، دلالة على تمكن هذا المرض الخطير من نفوس وقلوب الأعداء بحيث بدأ يظهر تأثيره المتعب عليهم.

د- الاستعارة المفعولية: كقوله:

ذَعَرتُ ظِباءَهُ مُتَغَوِّراتٍ   إِذا اِدَّرَعَت لَوامِعَها الإِكامُ [3]

شبه السراب بالملابس التي تغطي الجسم وحذف المشبه وصرح بالمشبه به اللوامع، في صورة مركبة من استعارتين،تصريحية ومكنية، مما يدلل على شدة الحر الذي يصيب الإكام والصحراء وقت الظهيرة، ويتلبس الإكام كأنه درع ملتصق لا ينفك عنها، وتعجز الظباء عن مواجهته فتهرب نحو الأغوار عسى أن تجد ما يقيها هذا الحر، وهذا يعطينا صورة مقربة لطبيعة المناخ الصحراوي الشديد الذي يسير فيه بشر.

ه- الاستعارة الفاعلية: كقوله:

---

1 الديوان: ٢٠٨- تستبيك: تذهب بعقلك فتصير كالسبي لها، بذي غروب: أي بثغر ذي غروب، الغروب: أشر وحد في الأسنان وذلك لحداثتها، يرف: يبرق ويتلألأ لونه لحسنه، ووهنا: يعني بعد ساعة من الليل، المدام: الخمر.

2 الديوان: ٦٠- الحزازة: وجع في القلب من غيظ وعداوة ونحوها، تنضب: تتعب وتشقى.

3 الديوان :ص ١٠٩

إذا مـــا شِـــئتُ نالَـــكَ هـــاجِراتي   ولَم أُعمِل بِهِـــنَّ إلَيـــكَ ســـاقي [1]

شبه قصائد الهجاء بالكلام القبيح الفاحش الذي يمكن أن يؤثر فـــي المهجـــوِّ، حيث صرح بالمشبه به هاجراتي، لاعتقاده بأن الشعر لعنة أو سحرا سيئا يمكـــن أن يصيب المهجو، وهو ينتشر بسرعة بدون أن يرسل من يذيعه في المنـــاطق، لأنـــه شعر مهم، ولأن لأوس أعداء ينتظرون مثل هذا الكلام ليشفوا صدورهم منه .

و- **الاستعارة المجرورة**: كقوله:

مُعَبَّـــدَةِ الـــسَّقَائِفِ ذَاتِ دُسْـــرٍ   مُـــــــضَبَّرَةٍ جَوَانِبُهَـــــــا رَدَاحِ [2]

شبه السفينة بالناقة وحذف المشبه وصرح بالمشبه به مضبرة دلالة على دقة صنع هذه السفينة وتماسك أجزائها، كالناقة التي استوى خلقها، وتم هيكلهـــا، وهـــذا دلالة على تمكن الحياة الصحراوية من تفكيره رغم أسفاره خارجها مراتٍ عديدة كما في هذه الرحلة البحرية التي يصف فيها السفينة.

*****

وقد يجمع الشاعر أحيانا في موضع واحد بين الاستعارتين ولكن في مواضع قليلة كقوله:

وَأَنكـــاسٌ إذا اِســـتَعَرَت ضَـــروسٌ   تَخَلّى مِـــن مَخافَتِهـــا النِـــساءُ [3]

فكلمة استعرت تحمل استعارة مكنية، حيث شبه الحرب بالنار التي تـــستعر، وحذف النار وجاء بصفة من صفاتها وهو الاستعار، أما التصريحية فجـــاءت فـــي كلمة ضروس، حيث شبه الحرب بالناقة الضروس وحذف المشبه الحرب وصـــرح بالمشبه به الضروس، وهذه الاستعارة المركبة تجمع عناصر الخوف وشدة الخطـــر من النار المشتعلة والناقة الهائجة، فكلاهما يصيب بالضرر، وخاصة عندما تهـــرب النساء خارج الأخبية خوفا من السبي والعار.

---

1 الديوان:١٧٩- الهاجرات: الكلام القبيح.

2 الديوان: ٩٠- المعبدة: الموطأة، وقيل: معبدة مقيرة بالقير كالبعير المهنوء بالقطران، والسقائف: جمع السقيفة وهي لوح السفينة، الدسر: جمع الدسار وهو خيط من ليف يشد به ألواح السفينة، وقيل هو مسمار السفينة، المضبرة: المجتمعة ألواحها لا فروج فيها، الرداح: الواسعة.

3 الديوان: ٥٦- أنكاس: جمع نكس، وهو الضعيف المقصر عن غاية الجود والكرم من الرجال: استعرت: اشتعلت، تخلي النساء: تلجأ للخلاء أي تظهر من الفزع.

ثالثا / الاستعارة التمثيلية:

وهي التي يستخدم فيها الشاعر الأمثال للتدليل على مفاهيمه وأفكاره التي يود التعبير عنها، وتمثل " للسامع في كلمات قلائل موقفا بأكمله أو تجربة بتمامهـــا" [١]، واستخدام المثل فضلا عن تكثيفه للصورة له دور فعال في استمالة السامع، والتأثير عليه بإشراكه في الموقف، والتوسل بمعارفه وخبراته في إدراكه " [٢] ،وهي ".تركيب استعمل في غير معناه الحقيقي، وأن العلاقة بين معناه المجازي، ومعناه الحقيقي هي المشابهة، وأن هناك دائما قرينة تمنع من إرادة المعنى الحقيقي " [٣].

جاءت الاستعارة التمثيلية معدودة على الأصابع، لكنها حملت دلالات عميقة وكبيرة ، كقوله:

أَلا أَبلِـــغ بَنـــي سَـــعدٍ رَسـُــولاً وَمَـــولاهُم فَقَـــد حُلِبَـــت صُـــرامُ [٤]

فقوله (حلبت صرام) مثلٌ للتدليل على الوقوع الوشيك للحرب بحيث لا يوجد أمل في إيقافها، واستخدام الفعل المبني للمجهول حلبت في هذا المثل يـــدلل علـــى جاهزية النفوس للحرب رغم عدم السؤال عمن أشعل هذه الحرب، وكأن الأمر قد تم ولا مجال للنقاش فيه، أو التراجع عنه،لذلك لم يبقَ إلا الاستعداد لمـــا هـــو قـــادم، وكقوله:

وَبَنـــو نُمَيـــرٍ قَـــد لَقينـــا مِـــنهُمُ خَـــيلاً تَـــضِبُّ لِثاتُهـــا لِلمَغـــنَمِ [٥]

وقوله (تضب لثاتها للمغنم) مثلٌ يضرب لشدة الحرص على الأمر،وإذا كانت الخيل تحمل هذا الحرص فكيف حال الفرسان ؟!، كما أن فيه استهتار بقوة الخصوم

---

1 شعر بشر بن أبي خازم- د/ فوزي أمين: ١٧٤

2 السابق:١٧٥

3 علم البيان – د/ عبد العزيز عتيق: ١٩٥

4 الديوان: ٢١١ – الصرام: آخر اللبن إذا احتج إليه الرجل وجهد حلبه ضرورة، حلبت صرام: مثل للعرب يضرب عند بلوغ الشر آخره.

5 الديوان: ١٩٣- بنو نمير: حي من بني عامر بن صعصعة، خيلا: أراد فرساناً، تضب: أي تسيل وتقطر، وهو مقلوب تبض: واللثة: اللحمة المركبة فيها الأسنان يريد الأفواه، تضب لثاتها: مثل يضرب في شدة الحرص على الأمر.

على اعتبار أن الهزيمة للأعداء مضمونة، وليس على الخيل إلا أن تستعد لجمع الغنائم، واستخدام الفعل المضارع يبين استمرارية الحرص على المغنم.

وأكثر الاستعارة التمثيلية وردت عند بشر في الحروب أو الهجاء، عدا ندرة منها كما جاء في وصف الثور بقوله:

فَباتَ يَقولُ أَصبِحِ لَيلُ حَتّى ... تَجَلّى عَن صَريمَتِهِ الظَلامُ[1]

وهو مثلٌ يضرب في طول الشر والخوف والقلق، مما يجعل معه المرء يتمنى سرعة انكشاف هذه الغمة بقوله (أصبح ليل)، كما وتشعر بالرغبة الجارفة التي تنبع من بين حروف فعل الأمر (أصبحْ) في الوصول إلى نتيجة أو أمل يزيل هذا الهم القابع فوق الصدور

ومن الاستعارة التمثيلية ، قوله في رثاء نفسه، ويأسه من النجاة مستخدما المثل العربي عندما يقول:

فَرَجّي الخَيرَ وَاِنتَظِري إِيابي ... إِذا ما القارِظُ العَنَزِيُّ آبا[2]

والعربي الجاهلي يعلم أن القارظ العنزي ذهب ولم يعد، فتقديم الشاعر لجواب الشرط فرجي الخير وانتظري إيابي، على أداة الشرط وفعله، يحمل دواعي السخرية المريرة واليأس المطلق، وعدم رؤية أي بصيص أمل في النجاة.

وعموما فالأمثال تحمل معاني الحكمة والتجربة الخالصة في فهم الحياة، والكيفية الصحيحة للتعامل مع مناحي الحياة المختلفة، لذلك كانت الاستعانة بهذه الأمثال للوصول لعمق المفاهيم، وتوصيلها للناس بأبسط طريقة ممكنة، لأنها متداولة بين الناس، ولا تحتاج لعميق فكرٍ لتحليل رموزها.

****

ومن ناحية ذكر المتعلقات نجد الاستعارة تتنوع عند بشر بين الاستعارة الترشيحية والمجردة، وإن كان استخدام الاستعارة المجردة أعم من الترشيحية.

ومثال الاستعارة الترشيحية قوله:

وَمُسْلَمٍ قَدْ دَعَا فأَنْقَذَهُ ... حَتَّى انْجَلَى الكَرْبُ عَنْهُ فانْقَشَعَا[1]

---

1 الديوان: ٢٠٩- أصبح ليل: مثل للعرب يقال في الليلة الشديدة التي يطول فيها الشر، صريمته: أي الرملة التي كان فيها.

2 الديوان: ٧٤- أصبح ليل: مثل للعرب يقال في الليلة الشديدة التي يطول فيها الشر، صريمته: أي الرملة التي كان فيها.

حيث شبه الكرب بدخان ينجلي ورشح لهذا المعنى بقوله فانقشعا ليؤكد زوال الكرب نهائيا عن المسلم المكروب.

1 الديوان: ١٥١- المسلم: الضعيف المخذول، الكرب: البلاء، انقشع: ذهب.

الفصل الثالث

البنية التركيبية

- التناص
- التقديم والتأخير
- الحذف

تمهيد:

يعتبر العمل الأدبي الفني لوحة فنية، لا ينظر لجانب فيها دون الجانب الآخر، وكل فنان له الحرية في عملية التوزيع والاختيار في توزيع ألوانه، واختيار الأوضاع والأشكال التي تروق له، وكل فنان يُعرف بأسلوبه الفني الخاص به، من خلال سمات تختص به وحده، والشاعر فنانٌ يرسم لوحاته اللغوية بالكلمات، ومن الطبيعي أن يكوِّن لنفسه نمطا من الاختيار في المفردات، ثم توزيعها بطريقة خاصة به،" إذ إن الخطاب في حقيقته مكون من بنى لغوية، وبقدر ما يستطيع الشاعر أو الأديب أن يؤلف بينها بخصوصية متفردة، يمتلك ناصية الجمال الفني والسمو في إبداعه الأدبي... وكل عملية لغوية – كما هو معروف - تقوم أساسا على محورين، هما الاختيار والتوزيع: في الأول، يقوم المبدع باختيار مفردة معينة من بين مجموعة أخرى من المفردات، التي يحتفظ بها في مخزونه اللغوي، ثم يأتي في الثاني وهو محور التوزيع برصف هذه المفردات بطريقة اختيارية – إلى حدٍّ ما – فيختار لها طرقا تأليفية، وترتيبا معينا من بين أشكالٍ أخرى متعددة يمكن أن تنسج بها"[1]، ولا يمكن الانتباه لعملية الاختيار والتوزيع في العمل الأدبي إلا إذا شكلت ظاهرة، تستفز المتلقي للبحث عنها، ودراسة تأثيراتها في النص.

ومن الظواهر الملفتة للنظر عند بشر ظاهرة التناص، و التقديم والتأخير، والحذف، لما كان لهذه الظواهر من بروز واضح في الأسلوب البشري أكثر من غيرها.

أولا / التناص:

يعد التناص من الظواهر النقدية التي باتت تستخدم وبشدة في النصوص الأدبية.

اختلفت الآراء حوله فالبعض يراه فقراً من الكاتب يدفع صاحبه إلى اللجوء إلى نص كاتبٍ غيره، ويقتبس جزءاً منه مستخدما إياه في نصه . والبعض يرى أنه سرقة وتجرُّؤ من الكاتب على نص غيره، فالنسخ ولو جزئياً يتم دون علم صاحب النص المنسوخ منه، وما بين السرقة والاقتباس مازال المفهوم يتأرجح.

1 الخطاب الشعري عند محمود درويش: ٢٢٧

كان التناص معروفا في الأدب العربي القديم حيث إن الشعرية العربية القديمة فطنت لعلاقة النص بالنصوص الأخرى منذ الجاهلية. فالمقدمة الطللية (الوقوف على الأطلال) تعكس قراءة لعلاقة النصوص ببعضها والتداخل فيمـــا بينهـــا، فالمقدمـــة الطللية لها ذات التقليد الشعري من الوقوف على الأطلال والبكاء وذكر الدمن منـــذ أول قائل لها، كما أشار إلى ذلك امرؤ القيس:

عوجا على الطلـــل المحيـــل لعلنـــا نبكي الديار كما بكـــى بـــن حـــذام[1]

ربما فهم التناص قديما على أنه سرقات أدبية مما جعله مطعنا وضعفا يؤخذ على الشعراء، " ذلك أن الاتهام بالسرقة من المطاعن التي يسهل تناولها، فالعـــصر الجاهلي الذي عرف بأصالة شعرائه واعتزازهم بشعرهم، قد عرف عنهم مثل هـــذا الاتفاق أو التشابه عند بعضهم، مما أباح للنقاد أن يتهموهم بالأخذ والسرقة[2]، ولكـــن البعض يعلل هذا التصرف في معاني السابقين،" بسبقهم إلى المعاني، بحيث ضـــاق المجال أمام المحدثين فلم يبق لهم خيار إلا في مثل هذا الفعل "[3]، كما قال عنترة:

هل غـــادر الـــشعراء مـــن متـــردم أم هل عرفت الـــدار بعـــد تـــوهم[4]

ظهر مصطلح التناص عند (جوليا كرستيفا)عام١٩٦٦م في دراســـتها (ثـــورة اللغة الشعرية)، إلا أنه يرجع إلى أستاذها الروسي (ميخائيل باختين)، وإن لم يـــذكر هذا المصطلح صراحة و اكتفى ب(تعددية الأصوات)، (والحوارية)، وحلّلهـــا فـــي كتابه (فلسفة اللغة)، وكتاباته عن الروائي الروسي (دستوفيسكي)، وبعـــد أن تبعتـــه جوليا وأجرت استعمالات إجرائية وتطبيقية للتناص فـــي دراســـتها (ثـــورة اللغـــة الشعرية)، عرفت فيها التناص بأنه (التفاعل النصي في نص بعينه)، ثم التقى حـــول هذا المصطلح عدد كبير من النقاد الغربيين ، وتوالت الدراســـات حولـــه، وتوســـع الباحثون في تناوله، وكلها لا تخرج عن هذا الأصل .

وبعد ذلك اتســـع مفهوم التناص، وأصبح بمثابة ظاهرة نقدية جديدة وجـــديرة بالدراسة والاهتمام، وشاعت في الأدب الغربي، ولاحقاً انتقل هذا الاهتمـــام بتقنيـــة

---

1 شرح ديوان امرئ القيس، تأليف حسن السندوبي، المكتبة الثقافية،بيروت- لبنان، الطبعة السابعة، ١٤٠٢ه-١٩٨٢م :٢٠٠

2 أضواء على النقد الأدبي القديم – د/ عبد الله جبريل مقداد – دار عمار- الأردن - الطبعة الأولى ١٩٩٧م: ١١٨

3 السابق: ١٢١

4 ديوان عنترة – شرح د / يوسف عيد – دار الجيل – بيروت – الطبعة الأولى ١٤١٣هـ -١٩٩٢م: ١٣

التناص إلى الأدب العربي مع جملة ما انتقل إلينا من ظواهر أدبية ونقدية غربية ضمن الاحتكاك الثقافي، إضافة إلى الترسبات التراثية الأصيلة.

فالتناص الأدبي هو تداخل نصوص أدبية مختارة قديمة أو حديثة شعراً أو نثراً مع نص القصيدة الأصلي بحيث تكون منسجمة وموظفة ودالة قدر الإمكان على الفكرة التي يطرحها الشاعر ،إذن مفهوم التناص يدل على وجود نص أصلي في مجال الأدب أو النقد على علاقة بنصوص أخرى، وأن هذه النصوص قد مارست تأثيراً مباشرا أو غير مباشر على النص الأصلي في وقت ما[١]

إذا كنا نقرّ بضرورة ظاهرة التأثر والتأثير بين النصوص الأدبية وحتمية ظاهرة التناص، فإننا في الوقت ذاته نقر ببعد التناص عن السرقة الأدبية، حيث تذهب أكثر الدراسات النقدية إلى أن أي نص لا بد وأن يتضمن شيئاً من نصوص أخرى، والكاتب بمعايشته للقراءات يختزن الكثير منها، ولا يمكن أن يكتب بمعزل عن ذاكرته، إلا أن المبدع يعطي النص الحاضر أبعاداً وجماليات تختلف عن تلك التي في النص الغائب حتى لا تقع في التصنع، "لأن الكاتب إنما يكتب لغة استمدها من مخزون معجمي، له وجود في أعماق الكاتب، وهو مخزون تكوَّن من خلال نصوص متعاقبة على ذهن الكاتب"[٢]

إن النص لا يأخذ من نصوص سابقة فحسب؛ بل يأخذ ويعطي في آن واحد، وقد يمنح النصوص القديمة تفسيرات جديدة أو يظهرها بحلة جديدة كانت خافية، لم يكن من الممكن رؤيتها لولا التناص ، والتناص إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد، فهو ثمرة نصوص سابقة، ولكنه ليس وحيد البنية أو فقير الدلالات.

إن العمل الأدبي يدخل في شجرة نسب عريقة وممتدة كالكائن البشري، فهو بذرة خصبة تؤول إلى نصوص تنتج عنه، كما أنه نتاج لما سبقه حاملا معه بعض الصفات الوراثية ممن قبله، "فكل نص يتوالد، يتعالق، يتداخل، وينبثق من هيولي النصوص في مجاهيل ذاكرة المبدع الاسفنجية التي تمتص النصوص بانتظام، وبثها بعملية انتقائية خبيرة فتشتغل هذه النصوص المستحضرة من الذاكرة

---

1 التناص، وضحاء بنت سعيد آل زعير - الإنترنت بتصرف

2 الخطيئة والتكفير/ من البنيوية إلى التشريحية- د/عبد الله محمد الغذامي- الطبعة الثانية ١٤١٢هـ- ١٩٩١م .

داخل النص لتشكل وحدات متعالية في بنية النص الكبرى"[1] وتختلف هذه الاستفادة إما بالكتابة عن النص ذاته، أو بتفجير نص آخر في نفوسنا ينشأ من تفاعلنا مع النصوص المقروءة.

التناص لا يقارن بين نصوص عالجت موضوعات متشابهة، أو قامت فيما بينها علاقات تأثر وتأثير مثبتة" [2]، " إذ إنه يسقط مبدأ المقارنة نفسه، ويجعل من النص المطلوب دراسته دراسة بنية بذاتها، وأن تتضمن في عناصرها وعلاقاتها ما يشدها إلى نصوص واقعة قبلها وخارجها، والمواد هذه تتحقق في النص – أو يشير إليها تلميحا أو تصريحا – في تراكيب نحوية ودلالية، هي " الوقائع التناصية ". وهي وقائع تقوم في تفاعلها وإنتاجها تبعا لعلاقات مختلفة، قد تكون الاستعادة، أو التذكر، أو التلميح، أو إيراد الشواهد، أو التقليد، أو المحاكاة الساخرة وغيرها مما نقع عليه من فنون أدبية، متعمدة أو عفوية، بفعل "الاختطاف " أو " التملك " أو بمفاعيل " الذاكرة " الناشطة في الكتابة[3].

إن الكتابة في وظيفتها الإبداعية ليست تمثيلا، أما اللغة- وفي حالتها النصية- فإنها تدخل في (فضاء) يفوق كفاءة اللغوي، فتفلت منه، إنه فضاء تنظمه مفهومات ذات طابع دلالي بمعنى آخر، وكما تقول جوليا كريستيفا، مفهومات ذات طابع غير قواعدي ، ويعتمد مفهوم العلامة غير القواعدية في مبدئه على سوسير وباختين حين يؤكد الطابع الشواهدي للنص الأدبي أن كل خطاب يكرر آخر، وكل قراءة تشكل بنفسها خطابا، وفي الحديث تترافق ثلاثة عناصر: الفاعل - الكاتب والفاعل - المتلقي ومجموعة النصوص السابقة التي تحدد المعالم الخاصة للفضاء الذي ينتمي إليه نص ما، وعلى هذا فإن العلاقة الرأسية للنص بسياقه (أي علاقته بما سبقه) تضاعف العلامة الأفقية للكاتب بقارئه فهذا الأخير عند قراءته لنص كاتب ما، يحاور الذي بدأه المؤلف مع أعمال معاصريه أو سابقيه.

---

1 بنية النص الكبرى – د. صبحي الطعان – عالم الفكر – مجلد ٢٣ – العددان الأول والثاني – يوليو – سبتمبر، أكتوبر ديسمبر ١٩٩٤ – ص: ٤٤٦

2 التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره – شربل داغر - مجلة فصول – أفق الشعر -المجلد السادس عشر- العدد الأول- صيف ١٩٩٧م :١٢٩

3 السابق: ١٢٩

التناص أنواع، منها: تناص مباشر(تناص التجلي)،وغير مباشر(تناص الخفاء)، أما **التناص المباشر** فيدخل تحته ما عُرف في النقد القديم بالسرقة و الاقتباس، والأخذ والاستشهاد والتضمين، فهو عملية واعية تقوم بامتصاص وتحويل نصوص متداخلة ومتفاعلة إلى النص الجديد، ويعمد الأديب فيه أحياناً إلى استحضار نصوصٍ بلغتها التي وردت فيها، كالآيات القرآنية، والحديث النبوي، أو الشعر والقصة، وأما **التناص غير المباشر** فينضوي تحته التلميح والتلويح والإيماء، والمجاز والرمز، وهو عملية شعورية يستنتج الأديب من النص المتداخل معه أفكاراً معينة يومئ بها ويرمز إليها في نصه الجديد،وعلى هذا فإن النص الأدبي يقوم على مقولة أنه ملتقى نصوص أو مكان تبادل يخضع لنموذج خاص هو لغة الإيحاء، ويُعرّف التناص في مبدئه (كمجموعة من النصوص التي تتداخل في نص معطى)، لذلك فإنه يمكن لنص ما، أن يحمل في مضمونه نصا آخر، وهذا التناص يتسع ويضيق وفقاً للتحويل الاندماجي والرمزية [١].

ويحلو للبعض تفريعه بإيجابي وآخر سلبي، ويقصد بالأول إنتاج أفكار قديمة بأسلوب جديد، أما السلبي فهو كالصدى المكرر للنص الذي سبقه، ولكن تداخل النصوص لا يعني بحالٍ أن الكاتب أصبح مسلوب الإرادة، وأنه ليس سوى آلة لتفريخ النصوص"[٢]

إلا أن جميع هذه الأنواع تعتمد على فهم المتلقي، وتحليله للنص.

ولابد لدراسة النص من استخدام أدوات مختلفة، يكون التناص واحدا منها، لأن "توصل الدارس إلى معالجة التناص الداخلي، أي دراسة العلاقة بين المضامين المختلفة في النص الواحد، يمكنه من دراسة اتصال هذا النص بالذات، أو تحدده بأنظمة علامات أخرى قد تكون نصوصا بدورها، أو غير ذلك من أنظمة العلامات"[٣].

1 مفهومات في بنية النص، ترجمة: د ، وائل بركات- الإنترنت

2 الخطيئة والتكفير، د/ عبد الله الغزامي:٣٢٣- ٣٢٤

3 مجلة فصول- التناص سبيلا ، شربل داغر: ١٣٢

وما يسمى **بالتوظيف الأسطوري والتراثي** هو صورة من صور التناص يتم من خلالها "توطيد الرابطة بين الحاضر والتراث عن طريق استلهام مواقفه الروحية والإنسانية في إبداعنا العصري، وخلق نوع من التوازن التـاريخي بـين الجـذور الضاربة في أعماق الماضي، والفروع الناهضة على سطح الحاضر"[١]،وفـي ظـل المفاهيم النقدية الحديثة، فلا ضير على المبدع أن يستلهم من موروثه الثقافي ما يرفد تجربته الإبداعية لأن" أصالة الكاتب أو الشاعر إنما تلحظ فـي تجربتـه العامـة، وأفكاره التي يصورها في إطار تجربته العامة، وأفكاره التي يصورها في إطار تلك التجربة، ولا ضير عليه بعد ذلك أن يستفيد من الميراث الأدبي القومي أو العـالمي في تصوير بعض مواقف قصته، أو مسرحيته، أو في بعض الصور في قـصيدته، شرط أن تتسلل هذه الآراء والمواقف إلى ذلك العمل الأدبي عـن طريـق الهـضم والتمثيل، لا عن طريق النقل والترقيع"[٢]

يقبل القارئ على لغة أي نص بقلب يقظ، متوقفاً عند لغته وصوره، واللغـة ليست مجرد صوت وإيقاع ولون، وإنما هي بنية لغوية وصوتية وإيقاعية وتصويرية ذات دلالة تتوزّع في أساليب مكثفة أو مفصلة.. والقارئ المدقق يمكنه معرفة لغـة الشعر الجاهلي.. فالأوزان الشعرية مرتبطة بأحوال النفس... والتـشكيل اللغـوي يؤصّل لدلالته التي تظهر بأشكال إيقاعية متعددة للعناصر الفنية المتعددة التي تـدفع القارئ إلى اتجاهين من القراءة: المستوى الظاهري المباشر، والمـستوى البـاطني الخفي... ولن تتكشف وظيفة أي مستوى إذا عجز القارئ عن فهم العناصر الفنيـة والقيم الجمالية التي يستند إليها النص الشعري.

ولعل مبدع النص يلتقي بالقارئ مرة بالحس والمشاعر، ومرة بالوظيفـة أو الهدف الذي يقدمه من العناصر الفنية في إطار منهج تكاملي يوفّـق بـين التنـاغم العاطفي والفكري والمعرفي فيما بينه وبين والمتلقِّي [٣].

****

1 الشاعر العربي والتراث – عبد الوهاب البياتي - مجلة فصول – المجلد الأول – العدد الرابع – يوليو ١٩٨١م : ٢١

2 أصول النقد الأدبي- د/ طه مصطفى أبو كريشة – الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، طبعة أولى ١٩٦٦م : ١٤١

3 التناص ما بين السرقة و الاقتباس _ يحيي هاشم: الإنترنت – بتصرف.

الاستخدام الأسلوبي للتناص عند بشر:

يمكننا القول إن التناص هو أن يتضمن نص أدبي ما نصوصا أو أفكارا أخرى سابقة عليه عن طريق الاقتباس أو التضمين أو الإشارة بحيث تندمج النصوص مع النص الأصلي لتشكل نصاً جديداً متوحداً ومتكاملاً.

وإذا كان النص الأدبي هو عبارة عن لوحة فسيفسائية من الاقتباسات، وكل نص هو تشرب وتحويل لنصوص أخرى، فإن من الظواهر اللافتة للنظر في شعر بشر (التناص)، وهذا يؤكد لنا أن فكرة تداخل النصوص لا تعني أن الكاتب مسلوب الإرادة، وأنه ليس سوى آلة لتفريغ النصوص، لذا فإنَّ بشر قد حوّر في النص الغائب بما ينسجم مع تجربته الخاصة، ولغته الخاصة، ولم يكن ارتباطه بالنص الغائب إلا من خلال عملية التداعي والإيحاء، التي تمكنها من امتصاص دلالته دون أن تكرَّر بطريقة ساذجة باهتة.

كل أديب إما أن يؤثر أو يتأثر بغيره من الأدباء، وبشر ليس بدعا من الأدباء فقد ولد متأخرا في نهايات العصر الجاهلي، وسبقه كثير من الأدباء والشعراء الذين كان لهم قصب السبق والريادة، ورسموا الطريق وعَبَّدُوها لمن بعدهم، وتركوا بصماتهم في الشعر الجاهلي كأمثال: امرئ القيس، وعنترة بن شداد، وطرفة بن العبد، والنابغة الذبياني....الخ.

كما كان للأمثال حظ في التناص ربما أكثر من المعلقات، لأن بشرا كان من المجربين في الحياة.

أنواع التناص عند بشر:

أولا: التناص الشعري

نوَّع بشر في تناصِّه من الآخرين ما بين اللفظ والمعنى، واللفظ، والتلميح.

أ- التناص اللفظي المعنوي:

وهو أن يأخذ المعنى السابق عن الشعراء ويتكلم به بلفظه ومعناه، مستخدما كلمات السابقين كما أرادوها، كقوله:

شَــفى نَفــسي وَأَبــرَأَ كُــلَّ سُــقمٍ　　　بِقَتلــى مِــن ضَــياطِرَةِ الجُعــورِ[1]

أخذه من قول عنترة:

ولقد شفى نفــسي وأبــرأ ســقمها　　　قيل الفوارس ويك عنتــر أقــدم[2]

فاللفظ متشابهٌ في النصين بحروفه وكلماته، والمعنى المقصود كما هــو لــم يتغير عند بشر وعنترة، فكلا الشاعرين تحدث عن الحالة النفسية الفردية الخاصة به ،إلا أن المعنى عند عنترة له دلالات معنوية تغوص في عمق حياتــه الاجتماعيــة، وتمثل لحظات الانتصار، وتصبغها صفة الاعتزاز بالنفس، والفخر بشجاعته وقوته، وحاجة القوم إليه، وعودة الحق إلى نصابه من أولئك الذين اســتلبوا منــه حقوقــه الإنسانية والمادية، أما بشر فقد أخذ المعنى بسطحيته للدلالة على الانتصار النفــسي الذي يصيب كل شخص انتصر على أعدائه،وتبدو فيه روح الانتقام، والثــأر مــن الأعداء، لذلك يعتبر العمق الدلالي لألفاظ عنترة أوسع وأشمل، ويمكن للمتلقــي أن يسبر فيه أغوارا عميقة في حياة عنترة إلا أن الجامع في المعنى بينهما في الفخــر والوصول للمبتغى.

ومن التناص اللفظي والمعنوي بين بشر وعنترة ، قول بشر:

كُنّــا إِذا نَعَــروا لِحَــربٍ نَعــرَةً　　　نَشفي صُــداعَهُمُ بِــرَأسٍ صِــلدَمِ[3]

تناص مع قول عنترة:

وسيفي كــان فــي الهيجــا طبيبــا　　　يداوي رأس من يشكو الــصداعا[4]

فالمعنى المشترك أن السيوف هي الدواء لمن يعادي عنترة أو بشرا وقومــه، والكلمات المتناصة صداعهم والصداعا، ورأس ورأس، ونشفي ونداوي، ومــصدم وسيفي، لكن عنترة تحدث عن نفسه، أما بشر فيحدث عن سيوف قومه، ولكن ذلــك لم يغير من المعنى شيئا، مما يدلل على سيطرة ذلك المعنى وألفاظه على لغة بــشر بحيث إنه كاد أن ينقل الألفاظ والمعاني بتمامها.

---

1 الديوان: ١٢٦- الضياطرة: جمع ضيطر، وهو الضخم الجنبين العظيم الأست من الرجال، الجعور: جمع الجعر وهو الدبر أو ما خرج منه من الثفل.

2 شرح المعلقات السبع – ص ٢١٥، شرح القصائد العشر – ص ٣١٣، ديوان عنترة: ٢٤

3 الديوان: ١٩١ - نعروا: صاحوا، نشفي صداعهم: هذا تمثيل يريد بالصداع أمراً يريدون أن يبلغوه منهم، الرأس: القوم ذوو العدد الكثير لا يحتاجون إلى أن يعينهم أحد ولا أن يمدهم، المصدم: الشديد الذي يصدم ما أصابه.

4 ديوان عنترة – شرح د / يوسف عيد – دار الجيل – بيروت – الطبعة الأولى ١٤١٣هـ -١٩٩٢م: ١٣٦

ومن قول بشر:

سَــلِي إنْ كُنْــتِ جاهِلَــةً بِقَــوْمِي   إذَا مَا الخَيْلُ فَئِنَ مِــنَ الجِــرَاحِ[1]

أخذه من قول عنترة:

هلا سألت الخيــل يــا ابنــة مالــك   إن كنت جاهلة بمــا لــم تعلمــي[2]

فالسؤال عند الشاعرين، والسائل أنثى، والمسئول الخيل، والموضوع السؤال عن ما تجهله الفتاة من أمور الشجاعة في الحرب عند الشاعرين، من الواضــح أن عنترة أراد من ذلك أن تعرف ابنة عمِّه مقدار شجاعته حتى تعجب به، ويكون أهلا للتقرب منها، وفتح مغاليق قلبها، لكن بشرا كما يبدو فإن المرأة في حياته لــم تكــن ذات بال، لذلك فهذا التناص من باب الصياغة الفنية، كما أننا لا نعرف امرأة أو فتاة بعينها أسرت قلب بشر، واستحوذت على فكره، فبيت بشر كأنه بيت عنترة اســتخدم فيه فن النسخ واللصق، والمعنى في بيت بشر لا زيادة فيه أو جديد عن بيت عنترة.

وجاء التناص اللفظي المعنوي مع أبيات عنترة في قول بشر:

وَحَــيَّ بَنــي كِــلابٍ قَــد شَــجَرنا   بِأَرمــاحٍ كَأَشــطانِ القَليــبِ[3]

وقد أخذه من بيت عنترة:

يــدعون عنتــر والرمــاح كأنهــا   أشطان بئــر فــي لبــان الأدهــم[4]

فكلا البيتين تشبيه للرماح بأنها أشطان البئر، فتشابه اللفظ في كلمة أشــطان، وكلمة الرماح والأرماح، وجاء بشر بكلمة القليب بدل البئر، والمعنى واحــد بــين الشاعرين في أن الرماح متتابعة في اندفاعها كأنها حبل البئر،سواء كانت نحو بنــي كلاب، أو نحو صدر الحصان فالمعنى واحد واللفظ متشابه.

التناص المعنوي:

---

1 الديوان: ٨٨– فئن من الجراح: أي رجعن من الحرب.

2 ديوان عنترة : ٢٠

3 الديوان:- شجرنا: أي طعناهم بالرماح حتى اشتبكت فيهم، الأشطان: جمع شطن وهو الحبل، القليب: البئر، يريد أنهم طعنــوهم بأرماح طويلة كأشطان البئر.

4 شرح المعلقات السبع:٢١٤، شرح القصائد العشر: ٣٠٩، ديوان عنترة: ٢٤

وكان أكثر أنواع التناص استخداما عند بشر، وربما يعود ذلك لأنه يترك حرية واسعة في الاستخدام، لا تقيد الشاعر، وتعطيه مساحة حرة في التلاعب في المعاني التي يرغب بها.

وكان لشعراء المعلقات نصيب كبير في هذا النوع من التناص، فمن تناصِّه المعنوي مع امرئ القيس قوله:

فَأَسبَلَتِ العَينانِ مِنّي بِواكِفٍ كَما اِنهَلَّ مِن واهي الكُلى مُتَبَجِّسِ
سَراةَ الضُحى حَتّى تَجَلَّت عَمايَتي وَقالَ صِحابي أَيُّ مَبكىً وَمَحبِسِ [1]

أخذه من قول امرئ القيس في الوقوف على الأطلال

كأني غداة البين يوم تحملوا لدى سمرات الحي ناقف حنظل
وقوفا بها صحبي علي مطيهم يقولون لا تهلك أسى وتجمَّل [2]

المعنى في النصين يتمحور حول الحديث عن أطلال الحبيبة التي رحلت وتركت الشاعر وحيدا، وكلا الشاعرين بكى لهذا الرحيل، وكلاهما دمعه غزير، فأما بشر فدمعه كالماء المتدفق من قربة غير محكمة الربط، وامرؤ القيس فكان دمعه كدمع الرجل الذي ينقف الحنظل فيدخل في عينيه ويدر دمعه، وقد يكون في تشبيه بشر غزارة في الدمع أكثر من الذي تدمع عيناه من الحنظل، فما يقع من قربة الماء أكثر،وإن كانت دموع الحنظل أقرب واقعية من انصباب الماء من القربة، وكلاهما كان مع أصحابه عند تذكر تلك اللحظات، وكلاهما يتلقى عبارات الصبر والتجلد والتسلية لتلك الذكرى المؤلمة، ولكن المعنى مسبوق لامرئ القيس، وإن كان بشر قد تصرف فيه بأساليبه وتشبيهاته الخاصة بعكس طرفة بن العبد الذي أخذ المعنى كما هو ولم يغير فيه إلا حرفا واحدا فقط عندما قال:

وقوفا بها صحبي علي مطيُّهم يقولون لا تهلك أسى وتجلد [3]

وقد عده بعض النقاد القدماء أسوأ أنواع السرقة الشعرية التي قام بها شاعر، لكن أقول إنه إعجاب بهذا النهج والمعنى الذي ابتكره امرؤ القيس لأنه يمس حالة

---

1 الديوان: ١٣١ – واهي الكلي: يريد مزادة واهية الكلى، والكلى: جمع الكُليْة، متبجس:أي يتفجر، نعت لواكف، سراة الضحى: أي ارتفاعه، وهو وقت ارتفاع الشمس في السماء، تجلى: انكشف وذهب، العماية: الجهالة وهي من عمى القلب، محبس: من حبسه إذا وقفه وأمسكه عن وجهه.

2 شرح المعلقات السبع: ٩، ١٠، شرح القصائد العشر: ٢٥-٢٦

3 شرح المعلقات السبع: ٦٢

يعيشها الشعراء الجاهليون من الرحيل وفراق الأحبة، فمن استطاع منهم أن يجـــدد ويبتكر لم يعد لما قاله امرؤ القيس، وأما من لم يجد شيئا جديدا، فإما أخـــذ المعنـــى بتمامه، أو زاد أو نقص فيه بما يتناسب وما يتحدث عنه، توظيف النصوص السابقة لا يعتبر دليلا على ضعف الشاعر أو ضيق أفقه وخياله، وإنما يلجأ الشاعر أحيانـــا إلى تلك النصوص ليردف تجربته الشعرية بتجربة مشابهة، ويجعل القارئ يستحضر التجربتين معا، فيتضاعف المعنى، ويزداد التأثير.

ومن التناص المعنوي الواضح عند بشر قوله:

وَعِشتُ وَقَد أُفني طَريفـي وَتالِـدي　　　قَتيـلَ ثَـلاثٍ بَيـنَهُنَّ أُضَـرَّعُ
فَإِنَّ سِـقاطَ الخَمـرِ كانَـت خَبالَـهُ　　　قَديماً فَلوموا شارِبَ الخَمرِ أَو دَعوا
وَحُـبُّ القِـداحِ لا يَـزالُ مُنادِيـاً　　　إِلَيهـا وَإِن كانَـت بِلَيـلٍ تَقَعقَـعُ
نِغاءُ الحِـسانِ المُرشِـقاتِ كَأَنَّهـا　　　جَآذِرُ مِن بَـينِ الخُـدورُ تَطَلَّـعُ[1]

تناص مع قول طرفة:

ولولا ثلاث هن من عيـشة الفتـى　　　وجدك لم أحفل متى قـام عـودي
فمنهن سـبقي العـاذلات بـشربة　　　كميت متى ما تعـل بالمـاء تزبـد
وكري إذا نـام المـضاف محنبـا　　　كسـيد الغضا نبهتـه المتـورد
وتقصير يوم الدجن والدجن معجـب　　　ببهكنة تحت الخـباء المعمَّـد[2]

أبيات طرفة أربعة، وأبيات بشر أربعة،تبدأ الأبيات بمقدمة ثم عرضٍ لثلاثـــة أمور يفضلها كل من بشرٍ وطرفة، أما بشر فيرى أنه يقضي حياتـــه بـــين ثلاثـــة أمور،يتقلب في لذتها، وأما طرفة فيجعل من تلك الأمور مقابلا لحياته ولولا ذلك فلا يهمه متى كان موته، واشترك الشاعران في أمرين من الثلاثة، وهما شرب الخمر، والتمتع بالنساء، ونقطة الخلاف بينهما، أن بشرا يحب لعب الميـسر، أمـا طرفـة فيعشق القتال والكر والفر، والأمور المختلف فيها جاءت في الأمر الثاني من الأمور

---

1 الديوان: ١٤٤- ١٤٥- الطريف من المال: المستفاد حديثاً، التاليد: المال القديم الموروث عن الآباء، سقاط الخمر: شرب الخمر أو بمعنى الفتور الذي يصيب شارب الخمر، الخبال: الفساد وشبه الجنون، القداح يريد بها قداح الميسر، تقعقع: أي اضطرب الشيء وتحرك، نغاء الحسان: محادثة الحسان وملاطفتهن عند المغازلة، المرشقات: المرشق من الظباء التي تمد عنقها وتنظر، الجآذر: جمع الجؤذر وهو ولد البقرة الوحشية.

2 شرح المعلقات السبع: ٨٢-٨٣، شرح القصائد العشر: ١٣٣ -١٣٤

الثلاثة للشاعرين، وكلمة ثلاث جاءت مشتركة بين الشاعرين لتحدد العدد ،أما بيت بشر

وَعِشتُ وَقَد أُفني طَريفي وَتالِدي قَتيلَ ثَلاثٍ بَينَهُنَّ أُضَرَّعُ

فهو تناص من بيت طرفة

ومازال تشرابي الخمور ولذتي وبيعي وإنفاقي طريفي ومتلدي[1]

فبشر يفني قديم ماله وجديده بين الأمور الثلاث التي أشرنا إليها سابقا، في حين أن طرفة يهلك طريفه وتالده في اللذة وشرب الخمور، وفي هذا استخدام لنفس الألفاظ، لكن بشرا حدَّد إنفاق طريفه وتالده في ثلاثة أمور، أما طرفة فجعل من إنفاقه طريفه وتالده في تشراب الخمور.

ويستمر التناص في الموسيقي اللفظية، فبشر يستخدم نفس البحر الشعري – بحر الطويل - الذي استخدمه طرفه في معلقته الشهيرة، ومما يبدو فإن المعلقة قد استحوذت على عقل وعاطفة بشر فجاءت قصيدته متناصة مع المعلقة لفظا ومعنى ووزناً.

ومن الأبيات التي جاءت متناصة مع طرفة قوله:

فَمَن يَكُ لَم يَلقَ البَيانَ فَإِنَّهُ سَيَأتيهِ بِالأَنباءِ مَن لا يُكَذَّبُ[2]

وتأثر فيه بقول طرفة بن العبد

ستبدي لك الأيام ما كنت جاهلا ويأتيك بالأخبار من لم تزود[3]

فالمعنى واحد في البيتين وهو أن الأخبار ستصل عاجلا أم آجلا لمن لم يكن يعلم.

أما التناص اللفظي فجاء في الكلمات سيأتيه ويأتيك والأنباء والأخبار، وفي العبارات (من لا يكذِّبُ)، و (من لم تزود)، وبلغ التناص مداه عندما جعل بشر الوزن الموسيقي لقصيدته نفسَ الوزن الموسيقي لقصيدة طرفة على بحر الطويل، ولم يختلف إلا الروي، ومما سبق فهناك تناص في الوزن الموسيقي مع طرفة في قصيدتي بشر العينية والبائية.

---

1 شرح المعلقات السبع: ٨١

2 الديوان: ٦٢

3 شرح المعلقات السبع – أبي عبد الله / الحسين بن أحمد الزوزني – دار القلم بيروت – ص٩٧، شرح القصائد العشر – الخطيب التبريزي –تحقيق د/ فخر الدين قباوة –منشورات دار الآفاق الجديدة –بيروت –الطبعة الرابعة ١٩٨٠م: ١٥٨

ومن التناص المعنوي تأثره بقول النابغة الذبياني في الاعتـذاريات للنعمـان عندما قال:

وَلَـو جـاراكَ أَبـيَضُ مُتلَئِـبٌّ	قُـرى نَـبَطِ الـسَوادِ لَـهُ عِيـالُ
تَهِـفُّ يَـداكَ مِـن هَـذا وَهَـذا	وَتُغـرَفُ مِـن جَوانِبِـهِ الـسِجالُ
لَأَصـبَحَتِ الـسَفينُ مُخَوِّيـاتٍ	عَلى القُـذُفاتِ لَـيسَ لَهـا بِـلالُ[1]

أخذه من قول النابغة في مدح النعمان والاعتذار له:

فمـا الفـرات إذا هَبَّـت غَوَارِبـه	ترمي أواذِيُّه العَبْـرَين بالزبـد
يمـدُّه كـلُّ وادٍ مُتْـرعٍ لجِـبٍ	فيه ركامٌ من اليَنْبُـوت والحَـضَدِ
يظل من خوفـه المـلاح معْتَـصِما	بالخَيْزُرانة بعد الأَيْـن والنَّجَـدِ
يوما بـأجودَ مِنْـه سَـيْبَ نَافلـةٍ	ولا يحول عطاءُ اليـوم دونَ غـدِ[2]

فجاء المدح عند بشر بتشبيه الممدوح بالنهر الفياض، لكن بشرا لم يذكر اسم النهر وإن لمَّح إليه بقوله (قرى النبط السواد له عيال) ، أما النابغة فصرح باسـمه (الفرات)، وصورة بشر تحدثت عن الكرم الذي تحلى به الممدوح، أما النابغة فجمع بين إظهار قوة الممدوح وسطوته مع الكرم، عندما تحدث عن شدة الأمـواج وقـوة الفيضان الذي يجعل الملاح متشبثا بالدفة بقوة، وفيه إشارة إلى الغضب الذي يجتاح الممدوح، وما يمكن أن يلحقه بالمغضوب عليه، وليس له إلا أن يستجير بمن يحميه، كما يفعل الملاح الذي يعتصم بالخيزرانة ليقود قاربه لبر الأمان.

أمثال هذه الصور تشكل مخزونا فكريا وثقافيا لدى الشعراء يجترونها كلمـا دعت الحاجة إليها كما فعل بشر عندما أراد مدح أوس ، فوجد صور النابغة قريبـة مما يطلبه، لكنه هضم معناها وعبر عنها بطريقة جديدة ، أبقت لبشر خـصوصيته واستقلاله.

ومن التناص المعنوي مع زهير بن أبي سلمى، قوله:

تَظَلُّ النِعاجُ العينُ فـي عَرَصـاتِها	وَأَولادُها مِن بَـينِ فَـذٍّ وَتَـوأَمِ [3]

---

1 الديوان: ١٨٤، وكذلك الأبيات ٧،٨ من الديوان: ١٤١

2 ديوان النابغة الذبياني – شرح وتعليق د/ حتى نصر الحتّي – دار الكتاب العربي – بيروت، طبعة أولى ١٤١١هـ – ١٩٩١ م: ٥٨

3 الديوان: ٢٠٠

أخذه من قول زهير:

بها العــين والآرام يمــشين خلفــة وأطلاؤها ينهضن من كل مجــثم[1]

تحدث الشاعران عن الأطلال وما حل بها بعد رحيل الأحبة، حيث حل بهـــا البقر الوحشي بدلا من النساء، وأولادها مقابل أولاد البشر، فعندما يقول بشر تظــل بدل بها، وعندما يقول النعاج العين بدل العين والآرام، وعندما يقول في عرصـــاتها بدلا من كل مجثم، وعندما يقول أولادها بدلا من أطلائها، فهذا كلـــه يحمـــل نفـــس المعنى وإن اختلفت بعض الألفاظ فالمعنى المقصود وحشة المكان بعد أنسه بالأهـــل والأحباب.

ب- التناص اللفظي:

ومن تناصه اللفظي قوله:

أَلَيلى عَلــى شَــحطِ المَــزارِ تَــذَكَّرُ وَمِن دونِ لَيلى ذو بِحارٍ وَمَنــوَرُ
وَصَعبٌ يَــزِلُّ الغَفــرَ عَــن قُذُفاتِــهِ بِحافاتِـــهِ بـــانٌ طِــوالٌ وَعَرعَــرُ[2]

أخذه من قول امرئ القيس في وصف الحصان:

يزل الغلام الخــف عــن صـــهواته ويلوي بـــأثواب العنيــف المثقــل[3]

اشترك الشاعران في لفظة يزل بمعنى ينزلق،واتفق الشاعران فـــي الـــوزن والبحر،كما واتفقا في صدر البيتين من حيث المعنى، فبشر قال:(وصعب يزل الغفر عن قذفاته)، أما امرؤ القيس فقال: (يزل الغلام الخف عن صهواته) وإن غيَّر بـــشر الحصان بالجبل الصعب، وغير الغلام بالغفر، وغير الحـــصان بالجبـــل، كمـــا أن المعاني العامة اختلفت بين الشاعرين، وإن كنت أعتقد أن هناك تأثرا ضمنيا نوعـــا ما، فبشر تحدث عن صعوبة الوصول للمحبوبة كما في البيت السابق، وشـــبه هـــذه الصعوبة كصعوبة الصعود على قمة جبل ينزلق عنه ولد الوعل ويقع، وهو الحيوان المتمرس في تلك البيئة فكيف بالإنسان العادي، وهذا يعطي صعوبة واستحالة فـــي

---

1 شرح المعلقات السبع ، ص ١٠١، ديوان زهير بن أبي سلمى، قدم له سيف الدين الكاتب، وأحمد عصام الكاتب، منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت، طبعة ١٩٨٦م: ١٠٠.

2 الديوان: ١١٥- على شحط المزار: على بعد المزار، منور: جبلان في ظهر حرة بني سليم، صعب: أي جبل صعب، الغفر: بضم الغين وفتحها: ولد الأروى، وهو الوعول وتسكن شعاف الجبال، قذفات الجبال: ما أشرف من رؤوسها، والبان: شـــجر يـــسمو ويطول في استواء، العرعر: شجر السرو وهو شجر جبلي عظيم.

3 شرح المعلقات السبع: ٤٣، شرح القصائد العشر:٧٥

تحقيق الهدف المنشود، أما المعنى عند امرئ القيس فقد اختلف كليـا،فهو يـصف سرعة حصانه التي لا تمكن للغلام من الاستقرار على صهوته، وهذا أقـوى فـي المعنى من قوله على ظهره، لأن الصهوة أثبت للفارس من الظهر المجرد، ورغـم وجود الصهوة فالغلام يكاد يطير عنه ويقع بسبب السرعة الجنونية، وفي ظنـي أن بشرا أحسن استخدام المعنى المقصود في بيت امرئ القيس ووظفه بطريقـة تخـدم معناه بطريقة جديدة أعطت مدلولات جديدة لتلك اللفظة،وانتقلت بها إلى معنى آخـر متضمنا نفس اللمحات التي قصدها امرؤ القيس.

ومن التناص اللفظي قول بشر

يُبـــارينَ الأَسِـــنَّةَ مُـــصغِياتٍ كَمـــا يَتَفـــارَطُ الثَمَـــدَ الحَمـــامُ[1]

أخذه من قول النابغة في حديثه عن زرقاء اليمامة

احكم كحكم فتـاة الحـي إذ نظـرت إلـى حمـام شـراع وارد الثمـد[2]

المعنى في البيتين مختلف، فالمعنى عند بشر يتحدث عن سرعة الخيل التـي تنازع الأعنة مسرعة كسرعة الحمام المتجه نحو موارد المياه، أما معنـى النابغـة فيتحدث عن قوة إبصار زرقاء اليمامة والتي استطاعت عد الحمام المتجه لمـوارد الماء،ومع اختلاف المعاني إلا أن الكلمات المتشابه مثل الحمام والثمد تـشير إلـى التناص اللفظي بين النصين، فتخزين الكلمات في ذاكرة بشر جعله يـستخدمها فـي معناه الجديد، لبيان سرعة الخيل.

ومن التناص اللفظي ما قاله بشر:

بِأَكلِبَـــةٍ زُرقٍ ضَـــوارٍ كَأَنَّهـــا خَطاطيفُ مِن حَولِ الطَريدَةِ تَلمَعُ[3]

أخذه من ألفاظ امرئ القيس:

أيقتلني والمـشـرفيّ مـضاجـعي ومسـنونةٍ زرقٍ كأسنانِ أغـوالِ[1]

---

1 الديوان: ٢١٤- ينازعن الأعنة: أي الخيل يجاذبن الأعنة، المصغي من الخيل: المميل رأسه وذلك إذا اشتد عدوه، يتفارط: يتسابق، الثمد: ركايا يجتمع فيها ماء المطر.

2 ديوان النابغة الذبياني – شرح وتعليق د/ حتى نصر الحتّي – دار الكتاب العربي – بيروت، طبعة أولى ١٤١١ه – ١٩٩١ م: ٥٤

3 الديوان: ١٤٦- الضواري: الكلاب التي اعتادت الصيد وتطعمت بلحمه ودمه، الخطاطيف: جمع خطاف، وهي الحديدة الحجناء شبه بها الكلاب لدقتها وضمورها.

فكلمة (زرق) جاءت في البيتين لتدل على الشدة والقوة والحدة، فلا توجد أكلبة زرق ،لكن بشرا أراد وصف شراسة كلاب الصيد باستخدام هذه الكلمة، ليدلل على أن الانتصار على مثل تلك الكلاب، إنما هو ضرب من المستحيل، ولا يمكن ذلك إلا لثوره الأسطوري، أما امرؤ القيس فأراد بها وصف رمحه الذي يواجه به الزوج الغيور على زوجته من مغامرات الشاعر الليلية، وأن شجاعة الشاعر وسلاحه يشقان الطريق لوصول للهدف، أما التهديدات بوجود تلك الأسلحة فإنما هي فقاعات في الهواء، لا تثني الشاعر عن مراده.

ج- التناص التلميحي (غير المباشر):

وأقصد به أن يشعر القارئ بأن هناك تلميحا لمعنى سابق، بدون ذكر الألفاظ الدالة على المعنى مباشرة، بل يفهم ذلك التلميح من اقتراب المفهوم في ذهن القارئ، بسبب المعاني المخزَّنة في الذاكرة

ومن التناص التلميحي تأثره بقول امرؤ القيس:

فأصبحت معشوقا وأصبح بعلها عليه القتام سيء الظن والبال
يغط غطيط البكر شُدَّ خناقه ليقتلني والمرء ليس بقتال[2]

عندما قال بشر وباختصار في المعنى:

فَأَعصي عاذِلي وَأُصيبُ لَه وَأوذي في الزِيارَةِ مَن يَغارُ[3]

فبشر لمَّح إلى معنى امرؤ القيس السابق في أنه لن يهتم لغيرة زوج العشيقة ولن يهتم لتهديده، عندما قال: (وأوذي في الزيارة من يغار)، وقد لمح فيه إلى المعنى السابق في الأبيات التي ذكرها امرؤ القيس عندما هدد الزوج الغيور بسيفه ورمحه، وأن تهديد الزوج لن يثنيه عن الوصول لمراده من المعشوقة المتزوجة.

ثانيا / الحكم والأمثال:

وأقصد به استخدام العبارات المأثورة والأمثال والحكم وتضمينها خلال الأبيات، وهو ما لا يسلم منه بدوي أو حضري، جاهلي أو إسلامي من استعارة

---

1 ديوان امرئ القيس: ٦٢

2 قراءة ثانية في شعر امرئ القيس:١٧١، شرح ديوان امرئ القيس – تأليف حسن السندوبي، المكتبة الثقافية -بيروت، الطبعة السابعة١٤٠٢هـ- ١٩٨٢م :٢٠٠

3 الديوان: ١٠٦

الألفاظ النادرة، أو الأمثال السائرة [١]، ومن العبارات المأثورة قول العرب في الحرب " براكِ براكِ "[٢]، أي ابركوا أخذه بشر وقال فيه:

وَلا يُنجِـــي مِـــنَ الغَمَـــراتِ إلّـــا ‌ ‌ ‌ بَراكـــاءُ القِتـــالِ أَوِ الفِـــرارُ [٣]

فهذا المعنى مفهوم ضمنا عند العرب وفي المعارك، استخدم بشر نصه وضمنه لمعنى يحمل حكمة ومثلا أصبح على لسان الناس، وإن كان لا يدعو إلى الفرار بل كان جل همِّه الحث على الثبات في الميادين [٤].

أما تضمين الأمثال كقول العرب " **كل وسطا واربض حجرة** " [٥]، قال فيه بشر:

جَزيزُ القَفا شَبعانُ يَـربِضَ حَجـرَةً ‌ ‌ ‌ حَديثُ الخِصاءِ وارِمُ العَفلِ مُعبَـرُ [٦]

واستخدمه للتشهير برجل لم يحفظ جوار من استجار به، ولم يمنعه من القتل، فاعتبره كأنه تيس ترك ليأكل ويسمن، أي أن الرجل لا يحسن إلا الأكل والشرب، وهو لا ينفع لعظائم الأمور ، وجاء ذلك التضمين بصورة استعارية نفذت إلى أعماق المعنى، وأحدثت ما يراد منها، لدرجة أن لسان العرب استخدم بيت بشر في ثلاثة مواضع [٧].

ومنه قوله:

لَأَصبَحَ كَالشَقراءِ لَـم يَعـدُ شَـرُّها ‌ ‌ ‌ سَنابِكَ رِجلَيها وَعِرضُـكَ أَوفَـرُ [٨]

وهو من أمثال العرب المشهورة ذكره الميداني بهذا اللفظ: " كالأشقر، إن تقدم نُحر، وإن تأخَّر عُقر " [١] فالشقراء فرس للقيط بن زرارة قال لها وهو يصعد

---

1 تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د/ إحسان عباس، دار الثقافة – بيروت، الطبعة الخامسة ١٤٠٦ه – ١٩٨٦م: ٢٩٥ نقلا عن كتاب المنصف للسارق والمسروق لابن وكيع

2 لسان العرب – المجلد الأول: ٢٦٧

3 الديوان: ١١٤- الغمرات: الشدائد مثل غمرة الموت وغمرة الهم، البراكاء: أن يبرك الرجل في القتال ويثبت ولا يبرح.

4 ربما يتضح معنى البراكاء في القتال عندما جسد مخرج فيلم عمر المختار هذا المعنى بصورة المجاهدين الليبيين وهم يربطون سيقانهم مع أفخاذهم بالحبال ويثبتون أمام زحف الدبابات الإيطالية.

5 حاشية الديوان:١٢٠

6 الديوان: ١٢٠- جزير القفا: ذلك أن الكبش إذا سمن جز قفاه، شبعان: العرب تكره في الرجل كثرة الطعم ولا تصف به الشجاع بل تصفه بقلة الطعلم، الحجرة: الناحية، العفل: الموضع الذي يجس من الكبش بين رجليه إذا أرادوا أن يعرفوا سمنه من غيره، وارم العفل: أي هو سمين كثير شحم ذلك الموضع، المعبر: التيس الذي ترك عليه شعره سنوات لم يجز.

7 لسان العرب في مادة (عبر)المجلد الرابع:٢٧٨٤، (عفل) المجلد الرابع:٣٠١٧، (خصا) المجلد الثاني:١١٧٨ .

8 الديوان: ١١٩- الشقراء: فرس لقيط بن زرارة التميمي، السنابك: جمع سنبك وهو مقدم طرف الحافر.

شعب جبلة حين انهزم: ويحك شقراء، إن تقدمت نحرت، وإن تأخرت عقـــرت "[٢] يعني بذلك أن خير حال للنجاة أن يظل في مكانه لا يتحرك، وقد أخـــذ بـــشر هـــذا المعنى وضمنه لحديثه عن ابن ضباء الذي قتل وهو في جوار عتبة بن جعفر بـــن كلاب، حيث هجا عتبة قائلا له: لو جعلته كالشقراء، فأنت لم تحمه في جوارك، ولم تتركه يذهب إلى غيرك ليحميه.

وكقوله:

فَبـــاتَ يَقـــولُ أَصـــبِح لَيـــلُ حَتّـــى ... تَجَلّـــى عَـــن صَـــريمَتِهِ الظَـــلامُ[٣]

ثالثا / التناص التراثي:

التراث هوية الأمة، وشخصيتها القومية والحضارية، والعودة إلـــى التـــراث عودة إلى المنابع البكر للحضارة البشرية.

لذلك شكل التراث أهمية بالغة في الأدب العربي، فأخذ الأدباء ينهلـــون مـــن لتأكيد نوازعهم النفسية والقومية والوجدانية، ومواقفهم الفكرية، ولم يقتصر الأدبـــاء في توظيفهم للتراث على تراث أمة دون غيرهـــا، لأن التـــراث منجـــز حـــضاري للإنسانية جمعاء، ومن هنا جاء توظيف بشر لحقل التراث حيث، استخدمه بشر لمرة واحدة عندما اعتمد على التراث الثقافي لبني تميم بقوله:

وَجَـــدنا فـــي كِتـــابِ بَنـــي تَمـــيمٍ ... أَحَـــقُّ الخَيـــلِ بِـــالرَكضِ المُعـــارُ[٤]

والظاهر أن هناك مادة ثقافية وتراثية تتداولها قبيلة بني تمـــيم فيمـــا بينهـــا، ويفيض بعضا منها إلى الأرجاء والقبائل الأخرى،وكلمة وجدنا تعطي دلالة انتـــشار هذه المادة التراثية، وعدم اقتصارها على بني تميم، وهذه المادة الثقافية المتوارثـــة متمثلة بالشطر الثاني من البيت (أحق الخيل بالركض المُعـــار)، والفـــرس العيَّـــار بالتشديد أي يعير هاهنا وهاهنا من نشاطه، ويسمى الأسد عيارا لمجيئه وذهابه فـــي

---

1 مجمع الأمثال - لأبي الفضل أحمد بن محمد الميداني – تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم – الجزء الثالث: ١٩

2 الحاشية السفلية للديوان: ١١٩

3 الديوان: ٢٠٩- أصبح ليلُ: مثل للعرب يقال في الليلة الشديدة التي يطول فيها الشر، تجلى الظلام: انحسر، صريمته: أي الرملة التي كان فيها، الصريمة من الرمل: القطعة الضخمة تنصرم عن سائر الرمال.

4 الديوان:١١٣ ، مجمع الأمثال– الجزء الأول: ٣٦١

طلب صيده، ورجل عيار أي كثير التطواف والحركة "[1]، فـنخلص إلـى أن هـذا الوصف للخيل هو المطلوب عندما تكون الحرب على الأبـواب، واسـتخدام هـذا التعبير يوحي بأن الحرب القادمة التي سيخوضها بشر مع قبيلته حرب صعبة تحتاج لأدوات قوية كالخيل المعار.

وَمـا يُـدريكَ مـا فَقـري إِلَيـهِ إِذا ما القَـومُ وَلَّـوا أَو أَغـاروا[2]

وهذا يعني البحث الجاد عن هذا الفرس بهذه الصفة لأن الأمر أصبح قريباً جداً

أرى أمـراً لـه ذنـب طويـل على مِقْـرَاه كِفْـلٌ أو حِـصَارُ[3]

والشطر الثاني من هذا البيت (على مقراه كفل أو حصار) يوضح أن هنـاك استعداداً وشيكاً لهذه الحرب كما يفعل المسافر الذي أتم تجهيز دابته، ووضع عليهـا الكفل والحصار، ويهم بالانطلاق لوجهته المقصودة.

رابعا / التناص الديني:

رغم أن الجزيرة العربية كانت غارقة في الوثنية إلَّـا مـن بقايـا الحنيفيـة المتوارثة عن أبينا إبراهيم عليه السلام، " وإن كانت تتضاءل وتضعف مع الزمن – فكانت جاهليتهم تظل منصبغة بقدرٍ ما بآثار من هذه الشعائر الحنيفية ومبادئها، وقد كانت هذه الشعائر والمبادئ لا تكاد تظهر في حياتهم إلا مشوهة فاسـدة "[4]، إلا أن ديانات أهل الكتاب ألقت بظلالها وتأثيراتها على مشركي الجزيرة العربيـة، سـيَّما الديانة النصرانية التي انتشرت في بلاد الشام، ودانت بها بعض قبائل العرب كتغلب، وبعضاً من طيِّئ [5] "، وفي عرب الغساسنة بالشام لمجاورتهم المتنصرة من الـروم المتدينين بهذا، إلا أن المتدينين من العرب بالدين المسيحي لم يكن لهذا الدين تـأثير حقيقي في نفوسهم، لأن روح هذا الدين المستفادة من كلام المسيح صلوات الله عليه هي السلم والإغضاء، والابتعاد عن الحروب، ولم يكن العرب مبتعـدين عنهـا "[6]،

1 مختار الصحاح - للشيخ الإمام محمد بن أبي بكر الرازي – دار الكتب العلمية – طبعة ١٤٠٢هـ- ١٩٨٣م: ٤٦٥

2 الديوان:١١٤- ما فقري إليه: أي حاجتي إليه: أنا أحتاج إليه كثيراً.

3 السابق : ١١٤

4 فقه السيرة – د/ محمد رمضان البوطي – دار الفكر – الطبعة الثامنة – ١٢٩٩هـ- ١٩٧٩ م: ٤٩

5 فقه السيرة – منير الغضبان: ٣٤

6 الدولة الأموية –الشيخ محمد الخضري بك – تحقيق الشيخ / محمد العثماني – دار القلم بيروت – الطبعة الأولى ١٤٠٦هـ - ١٩٨٦ م: ٧٣

وكانت " اليهودية في بلاد اليمن، وأول من دان بها يوسف ذو نواس.......، وكانت أيضا بيثرب وما جاورها من أرض خيبر وتيماء جاءت مع إسرائيليين فارقوا الشام حين الاضطهادات التي كانت توالى على اليهود في شمال صنعاء "[1]، إذن تأثير ديانات أهل الكتاب بقي في الجزيرة العربية، وتأثر بها الشعراء حسب قربهم وبعدهم عن تجمعات تلك الديانات ، كما حدث مع بشر، حيث ظهرت آثار وملامح النصرانية في شعره، بحكم القرب والتأثير المتبادل بين قبيلتي أسد و طيئ .

عاش بشر في قبيلة بني أسد، التي ربطها وقبيلة طيئ علاقات سياسية، وأحلاف، وعلاقات جوار، وقد دخل الدين النصراني في أجزاء من تلك القبيلة مما كان له أثره في تغذية بشر بمخزون من المفردات والثقافة الدينية النصرانية، انعكست على شعره، كما في قوله:

وَأَدرَكنَهُ يَأخُذنَ بِالساقِ وَالنَسا كَما خَرَّقَ الوِلدانُ ثَوبَ المُقَدِّسِ[2]

يصف الشاعر هجوم كلاب الصيد على الثور الوحشي، وتعلقها بساقه وأجزاء من جسمه، كتعلق الصبيان بملابس العابد العائد من بيت المقدس،حتى تتمزق من كثرة التعلق والشد، وهذا الفعل يقصد منه التبرك بذلك العابد الذي عاد من الأرض المباركة، التي سار فيها المسيح ناشرا هديه ورسالته هناك، ولمسُ الملابس والتبرك بها أصل في النصوص المقدسة الإنجيلية، كما ورد في الإصحاح التاسع من إنجيل متى " وفيما هو يكلمهم بهذا، إذا رئيسٌ قد جاء فسجد له قائلا: إن ابنتي الآن ماتت، لكن تعال وضع يدك عليها فتحيا، فقام يسوع وتبعه هو وتلاميذه، وإذا امرأة نازفة دمٍ منذ اثنتي عشرة سنة قد جاءت من ورائه، ومست هدب ثوبه ،لأنها قالت في نفسها:" إن مسست ثوبه فقط شفيت "، فالتفت يسوع وأبصرها، فقال: " ثقي يا ابنةُ، إيمانك قد شفاك "[3]، من هذا النص نعرف أن هناك عقيدة تكونت لدى النصارى أن من سار على هدى المسيح تحل عليه البركات ويصبح مثل المسيح يمكن أن يشفي من الأمراض، أو تحدث على يديه كرامات تنفع الدين والناس، لذلك

---

1 السابق : ٧٣

2 الديوان: ١٣٣ – المقدس: الراهب الذي يأتي بيت المقدس.

3 الكتاب المقدس – كتب العهد القديم والجديد – إصدار دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط – الإصدار الثالث – الطبعة الثانية- ٢٠٠٥م – إنجيل متى الإصحاح التاسع

والناس، لذلك نجد هذه الثقافة تنعكس على تصرف الصبيان الذين أراد لهم أهلُهم البركة نتيجة تعلقهم ومسهم لثياب الراهب العائد من بيت المقدس.

ومن التناص الديني ما ورد في ديوانه من ذكر لقصة يوسف - إذا كان البيت صحيحا غير منحول - عندما قال:

فقل كالذي قال ابن يعقوبَ يوسف لإخوته والحكمُ في ذاك راسبُ[1]

فقد جاء في سفر التكوين الإصحاح ٤٥ النص التالي: " فقال يوسف لإخوته: تقدموا إليَّ، فتقدموا فقال " أنا يوسف أخوكم الذي بعتموه إلى مصر ، والآن لا تتأسفوا ولا تغتاظوا لأنكم بعتموني، إلى هنا، لأنه لاستبقاء حياةٍ أرسلني الله قدامكم، ليجعل لكم بقيةً في الأرض، وليستبقي لكم نجاةً عظيمة، فالآن ليس أنتم أرسلتموني إلى هنا بل الله"[2]، في مقارنة فيما بين النصين نجد أن التشابه واضح في قضية العفو الذي أصدره يوسف لأخوته بعد أن كشف لهم عن حقيقته، والواضح أن بشرا لم يكن نصرانيا ، ولم يكن قارئا أو كاتبا، فمن الطبيعي أن تصل قصة يوسف للشاعر عن طريق السمع والاختلاط بالنصارى من قبيلة طيئ، وبما أن أوس بن لأم كان من طيئ فاستغل بشر هذه القصة ليصل منها إلى مراده من طلب العفو، والمصادر العلمية لم تذكر أن أوسا كان نصرانيا، لكن الثقافة النصرانية كانت قد غزت قبيلة طيئ كما مر معنا في قصة إسلام عدي بن حاتم الطائي، وهذا التناص - إن صح - في ديوان بشر ليدل على ذكاء الشاعر وحكمته لاستغلاله الناحية الدينية للوصول إلى مبتغاه من العفو، على أساس أن قبيلة طيئ بها كثير من النصارى، وربما كان أوس ممن تأثروا بالنصرانية وإن لم يمارسها عمليا، فاستخدم بشر التأثر الديني عند أوس ليصل من خلاله للعفو والنجاة، وربما كان هذا النص إلى جانب أمور أخرى سببا في عفو أوس عن بشر.

ومن التناص الديني الوثني قول بشر:

---

1 الديوان:٨٦ – راسب: أي باق ثابت.

2 2 الكتاب المقدس – كتب العهد القديم والجديد – سفر التكوين الإصحاح ٤٥ – الآية: ٥-٩ ، إصدار دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط – الإصدار الثالث – الطبعة الثانية- ٢٠٠٥م

أَمونــاً كَــدُكّانِ العِبــادِيِّ فَوقَهــا   سَـــنامٌ كَجُثمـــانِ البَلِيَّـــةِ أَتلَـــعُ[1]

واستخدام كلمة البلية يشير إلى المعتقدات الدينيـــة المتداولـــة شـــفويا لـــدى العرب،(والبلية ناقة أو دابة كانت تعقل في الجاهلية عند قبر صاحبها ولا تسقى حتى تموت، زعما منهم أن صاحبها يحشر راكبا عليها يوم القيامة [2])، فعندما تموت الناقة (البلية) وينتفخ جسدها تظهر بصورة أكبر من حجمها، وتبدو ظاهريا كأنها ضـــخمة جدا، أضخم من المعتاد، فالشاعر يريد أن يعطي ناقته وصفا وحجمـــا، أكبـــر مـــن المعتاد فاستخدم كلمة البلية ليجعل السامعين يعودون بفكرهم، وتصوراتهم المخزونة إلى وعيهم الديني المتوارث لاجتراره وصنع علاقة تقابلية مقارنة ما بين الحالتين.

التناص من بشر:

ولم يكن بشر مجرد شاعر تأثر بمن سبقه، بل كان لصوره أثر فـــيمن جـــاء بعده من الشعراء والخطباء، أما تأثيره على الخطباء فبرز ذلك من خـــلال خطبـــة الحجَّاج الشهيرة، في أهل الكوفة عندما تمردوا على الخلافة الأموية ، وقال فيها: " **إني أرى رؤوسا قد أينعت وحان قطافها** " ربما أخذها من بيت بشر:

تَوَلَّوا عَلَيهِم يَضرِبونَ رُؤوسَـــهُم   تَعضِدُ الطَلْـــحَ الوَريـــقَ المَعـــاوِلُ[3]

وهذا من الفخر الجمعي بالاستعانة بالتشبيه التمثيلي لبيان حالة الانتصار التي يتيـــه فيها الشاعر عندما تقطف الرؤوس كما تقطع المعاول شجر الطلح، وفي صورة بشر تشبيه مركب حيث شبه السيوف وهي تقطع الرؤوس، بالفؤوس التي تقطع أغـــصان شجر الطلح، أما الحجاج فجعلها في صورة استعارة، الرؤوس فيها حبـــات الثمـــار الناضجة، أما عند بشر فالرؤوس كانت أغصان الطلح ، وإن استخدم كلٌّ من بـــشر والحجاج كلمة رؤوس، إلا أن المعنى العام للبيت يختلف فيما بين المـــوقفين فبـــشر استخدم قطع الرؤوس للدلالة على حالة الانتصار النهائي في المعركة، أما الحجـــاج

---

1 الديوان: ١٤٥ – الناقة الأمون: الصلبة الشديدة الوثيقة الخلق التي يؤمن عشارها، العبادي: نسبة إلى العباد وهم قوم من قبائل شتى من بطون العرب اجتمعوا على النصرانية، البلية: الناقة أو الدابة التي كانت تعقل في الجاهلية.

2 لسان العرب – لابن منظور - تحقيق جماعة من الأساتذة - دار المعارف – المجلد الأول: ٣٥٦

3 الديوان: ١٨٨ - تولوا عليهم: أي مشوا إليهم للقتال، تعضد: من عضد الشجر إذا قطعه، الطلح: ضرب من الشجر عظيم الـــساق طويل الأغصان شديد الخضرة، المعاول: الفؤوس.

فقد استخدمه لإطلاق عبارات التهديد والوعيد في المستقبل، أما حديث بشر فكان في الماضي ، وربما أخذ هذا المعنى الأعشى [1] عندما قال:

قالوا البقية، والهنـــدي يحـــصدهم ولا بقيـــة إلا النـــار فاتكـــشفوا[2]

حمل التناص المعنى العام لبيت بشر دون اقتباس ألفاظه، إلا أن بشرا استخدم التشبيه لعرض صورته، أما الأعشى فاستخدم الاستعارة ليثير الذهن بالمعنى غيـــر المباشر.

ومن التناص من بشر قوله عندما يصف سرعة الخيل:

فَلَمّـــا أَســـهَلَت مِـــن ذي صُـــباحِ وَســـالَ بِهـــا المَـــدافِعُ وَالإِكـــامُ
أَثَـــرنَ عَجاجَـــةً فَخَـــرَجنَ مِنهـــا كَما خَرَجَت مِنَ الغَـرَضِ الـسِهامُ[3]

وقد تأثر بهذه الصورة كثير عزة ، وأخذ منها المعنى وحوله بطريقة شـــغلت أقلام النقاد القدامى والمحدثين ردحا من الزمان عندما قال:

فلما قضينا من منـــى كـــل حاجـــة ومسح بالأركان مـــن هـــو ماســـحُ
وشدَّت على حُدْب المهاري رحالنـــا ولم ينظر الغادي الذي هو رائـــحُ
أخذنا بأطراف الأحـــــاديث بيننـــا وسالت بأعناق المطـــيِّ الأبـــاطحُ[4]

التناص يبدأ مع بداية الأبيات بكلمة فلما عند الشاعرين،وجعل بـــشر ســـيلان المدافع والإكام في بداية الأبيات،ثم جاء بعدها إثارة العجاج، والشاعر الآخر جعـــل سيلان المطيٍّ والأباطح بعد الانتهاء من الشعائر التعبدية والعـــودة مـــن الأمـــاكن المقدسة، والحديث على ظهور الإبل، وفي اعتقادي أن كلا منهما وضع الصورة في مكانها المناسب حسب الحالة الوصفية التي يتحدث عنها، وجعـــل بـــشر الوصـــف

---

1 الأعشى: ميمون بن قيس بن جندل من بني قيس بن ثعلبة الوائلي، أبو بصير، المعروف بأعشى قيس، ويقال له أعشى بكر بن وائل والأعشى الكبير.

من شعراء الطبقة الأولى في الجاهلية وأحد أصحاب المعلقات،.كان كثير الوفود على الملوك من العرب، والفرس، غزير الشعر، يسلك فيه كلَّ مسلك، وليس أحدٌ ممن عرف قبله أكثر شعراً منه.وكان يُغنّي بشعره فسمّي) صناجة العرب قال البغدادي: كان يفد على الملوك ولا سيما ملوك فارس فكثرت الألفاظ الفارسية في شعره.عاش عمراً طويلاً وأدرك الإسلام ولم يسلم، ولقب بالأعشى لضعف بصره، وعمي في أواخر عمره. مولده ووفاته في قرية (منفوحة) باليمامة قرب مدينة الرياض وفيها داره وبها قبره.

2 ديوان الأعشى – تحقيق المحامي فوزي عطوي - الشركة اللبنانية للكتاب - بيروت، ط ١٩٦٨م: ٥٢

3 الديوان: ٢١٣- أسهلت: صارت إلى السهل، ذو صباح: اسم موضع، المدافع: مدافع الماء إلى الرياض والأودية، الغرض: الهدف.

4 ديوان كثير عزة – شرح قدري مايو، دار الجيل – بيروت، طبعة أولى ١٤١٦ه- ١٩٩٥م: ١٠٤

لسرعة الخيل أما الآخر فجعله، لسرعة الإبل، والذي سال عند بشر المدافع والإكام، وفي الأبيات الأخرى سالت الأباطح.

ومن ذلك أيضا تناص كعب بن زهير مع بشر في قوله:

وَمَـا لَيـثٌ بِعَثَّـرَ فـي غَريـفٍ	**يُغَنّيهِ البَعوضُ عَلى النِطافِ**
مُغِـبٌّ مـا يَـزالُ عَلـى أَكيـلٍ	**يُناغي الشَمسَ لَيسَ بِذي عِطافِ**
بِأَبـأَسَ سَـورَةً لِلقِـرنِ مِنـهُ	**إِذا دُعِيَـت نَـزالِ لَـدى الثِقـافِ**[1]

استفاد كعب بن زهير الشاعر من هذه الصورة الجميلة في مـدح الرسـول صلى الله عليه وسلم في قصيدته المشهورة (بانت سعاد) عندما أضاف عليها كثيـرا بقوله:

حتى وضعت يميني مـا أنازعهـا	**في كف ذي نقمات قولـه القيـل**
فلهو أخوف عنـدي إذ أكلمـه	**وقيل إنك منـسوب ومـسئول**
من ضيغم بضراء الأرض مخـدره	**في بطن عثر غيل دونـه غيـل**
يغدو فيلحم ضـرغامين عيـشهما	**لحم من الناس معفور خراديـل**[2]

جاء التناص بين الصورتين عندما استخدم كعب الضيغم بدل الليث، أما المكان فكان منطقة عثَّر في الصورتين، عند بشر كان الأسد يعيش داخل الغريف، وعند كعب فكان يعيش داخل الغيل، وكلا النصين جاء في مدح الشجاعة للممدوح، وممـا يظهـر فصورة كعب تفصيلية أكثر من صورة بشر وربما يرجع ذلك لأن بشرا يعتمد الصور الخاطفة السريعة، أما كعب فهو متأثر بأسلوب والده زهير صاحب الحوليات والـذي يمتد بصورته ويفرغ فيها كل طاقته فتأتي مسهبة لا تترك شيئا، وقد أضاف فيها معاني جديدة امتدت في أربع أبيات تالية، أن هذا الأسد لا يغلبـه أي خـصم فـي النـزال ،والوحوش تظل هاربة منه، ولا يجرؤ إنسان أن يمشي بواديـه، أمـا بقايـا البـشر المقتولين، وبقايا ملابسهم الجديدة والقديمة لا زالت شاهدة على شـدة سـطوة هـذا

---

1 الديوان: ١٦٧- عثر: موضع وهو مأسدة، الغريف: الشجر الكثير الملتف، النطاف: المياه، مغب: أي يصيد يوماً ويوماً لا يصيد، الأكيل: ما يفترسه السبع ويأكله، يناغي الشمس: أي الليث عينه إلى الشمس ينظر ويرقب سقوطها ليخرج في الليل للصيد، ليس بذي عطاف: أي ليس عليه لباس، بأبأس: باشد، السورة: الوثبة، من ساوره إذا واثبه، القرن: الكفء والنظير فـي الـشجاعة والقتال، ونزال: بمعنى أنزل، الثقاف: الخصام والجلاد.

2 ديوان / كعب بن زهير ،شرحه وضبط نصوصه، ص ٢١ ،وانظر: السيرة النبوية – للإمام أبي الفداء إسماعيل بن كثير –الجزء الثالث: ٧٠٤

الأسد، الذي هو في الحقيقة – رسول الله صلى الله عليه وسلم، وبشر يصف قوة أسده ثم يتحدث عن قوة الممدوح بعكس كعب الذي تحدث عن خوفه من بطش الرسول صلى الله عليه وسلم، ورهبته واصفا إياه بالأسد الذي حمل الصفات السابقة في الأبيات.

ومن التناص اللفظي والمعنوي الواضح عند كعب بن زهير قوله:

زالوا فما زال أنكاس ولا كشف   عند اللقاء ولا ميلٌ معازيلُ[1]

أخذه من قول بشر:

ليسوا إذا الحرب أبدت عن نواجذها   يوم اللقاء بأنكاسٍ ولا كشفِ[2]

ففي البيتين مدح بالشجاعة، فالممدوحون ليسوا ضعافا، ولا يجبنون عند اللقاء، وتقريبا فقد أخذ كعب نصف ألفاظ بيت بشر، والمعنى الذي يتضمنه، وهذا يدل على التأثر الواضح لكعب بشعر بشر، مما يبين لنا مدى الأهمية والمكانة التي حازها هذا الشعر في أوساط الشعراء المشهورين .

ومن التناص الذي أخذه عنه الشعراء قول حسان بن ثابت:

يبارين الأعنة مصعداتٍ   على أكتافها الأسل الظماء[3]

وقد أخذه من قول بشر

يُبارينَ الأَسِنَّةَ مُصغِياتٍ   كَما يَتَفارَطُ الثَمَدَ الحَمامُ [4]

كلا الشاعرين يتحدث عن الخيل، لكن بشرا يجعلها تنازع الأعنة، وفي هذا شدة إصرار وتحدي على الانطلاق للمعركة لملاقاة الأعداء، أما حسان فيجعلها تباري، والمباراة فيها تحدي لكنه أقل من المنازعة، لأن المنازعة فيها مواجهة أخطار قد تصل للموت، أما قول بشر مصغيات فيحمل معنى العلاقة ما بين الخيل والفرسان، حيث تصغي الخيل لأحاديثهم مشتاقة للتفاعل معهم، أما مصعدات فتحمل

---

1 السابق:٢١

2 الديوان : ١٧٥

3 ديوان حسان بن ثابت – شرح د/ يوسف عيد، دار الجيل – بيروت ، الطبعة الأولى ١٤١٢ه، ١٩٩٢ م: ١٤

4 الديوان: ٢١٤- ينازعن الأعنة: أي الخيل يجابن الأعنة، المصغي من الخيل: المميل رأسه وذلك إذا اشتد عدوه، يتفارط: يتسابق، يريد أن بعضها يتقدم بعضاً إلى الماء، الثمد: ركايا يجتمع فيها ماء المطر.

معنى الجهد في الصعود، وهذا يؤثر على أدائها في المعركة، بعكس الخيل المرتاحة والتي تصغي لأحاديث الفرسان بشوق ومتعة.

نرى مما سبق أن بعض الشعراء قد أخذوا عن بشر، وإن لم يتسنَّ لنا معرفة هذا الأمر بصورة دقيقة،حيث يحتاج الأمر إلى دراسة مستقلة، إلا أن ذلك يبين مدى العلاقة التأثيرية ما بين الشعراء الجاهليين ومن جاء بعدهم أخذا وعطاء.

ثانيا/ التقديم والتأخير:

تمهيد:

لكل شاعر أو أديب قدرة أو قدرات تظهر مدى براعته وقدرته على تملُّكِ زمام المفردات اللغوية، والسباحة في محيط النص الأدبي بما يضمن له حسن الوصول إلى قلب المتلقي، بما يحقق المتعة والفائدة بحيث لا يصدم بصخور المخالفات اللغوية، أو الولوج في شُعَبِ الغموض والتيه، مما يفسر المقصد بما لا يريده صانعه.

يعتبر التقديم والتأخير من المسالك التي تدل على مهارة الأديب، وقدرته على التفنن في استخدام المفردات والتراكيب، لأن فيه انزياح عن المألوف والمعتاد، وفيه تنشيط لذهن المتلقي، وتحفيز لحواسه للبحث عن الحركات اللغوية الطارئة، والمخالفة للسياق العام الذي يعتبر كأنه هدوء عام في المناخ اللغوي، أما التقديم والتأخير فكأنه تيار هوائي أو مائي أحدث خلخلة وارتباكا في الهدوء العام الذي كان مسيطرا فيما سبق ،" ومن الصحيح فعلا أن مجرد المخالفة ينبئ عن غرض ما، وأن هذا الغرض قد يكون توجيه التفات السامع إلى كلمة من الكلمات عن طريق إبراز هذه الكلمة إبرازا يتحقق عنه تأثير ما، وهي فكرة قررها (باسكال) حينما صرَّح بأن الكلمات المختلفة الترتيب يكون لها معنىً مختلف، وأن المعاني المختلفة الترتيب يكون لها تأثيرات مختلفة "[1]، وفي هذا إقرار من باسكال بأن المبدع مرهون في تحركاته اللغوية بتجربة شعورية تسيطر عليه، وتمتلك عليه أحاسيسه، يبرزها مخزون من المفردات والتراكيب اللغوية، " ليصبح الأمر متروكاً لمزيج من العوامل النفسية لدى المتكلم، يرغب في عرضها على المتلقي، كالرغبة في تمكين الخبر من

1 نظرية اللغة في النقد العربي – د/ عبد الحكيم راضي – مكتبة الخانجي – مصر، طبعة م١٩٨٠: ٢١٣

ذهن السامع، أو تشويقه إلى الخبر، أو تعجيل مسرته بالمسند إليه بتقديم ذكـــره، أو إيهامه أنه لا يزول عن خاطره " [1]، ويخالف الأستاذ رمضان صادق هذا التوجه في تحليل ظاهرة التقديم والتأخير، لمجرد تحقيق أغراض بلاغية ثابتة " ومن المحـــرم كل التحريم في التشريع النقدي أن يقتحم الناقد النص وفي ذهنه أفكـــار مـــسبقة، أو أغراض ثابتة، فكلما وجد ظاهرة ربطها دونما تأمل أو تدقيق بغرضها المزعوم لها" [2]، وأعتقد أن هذه النظرة وجيهة وصحيحة تتلاءم وعملية التحليل الأسلوبي من حيث عدم إصدار الأحكام استنادا لقوالب جامدة مسبقة، ويبرر الأستاذ رمضان صادق هذا المفهوم بقوله: " وهذه العملية ضارة بالنص والنقاد معا، أما بالنسبة للـــنص، فإنهـــا تقتل ثراءه وتدمر كل إمكانات العطاء فيه، وأما بالنسبة للناقد فهي لا شـــك تكبلـــه وتمنعه من أن يذهب - في تأويل النص وتوضيح ثرائه - المذاهب التي تجعله يقوم بدوره الفعال في قراءة النص، وهو دور ينبغي ألا يقل كثيرا عن دور مبدعـــه " [3] وكلما أحدث التقديم والتأخير خلخلة في التركيب اللغوي المألوف، كان ذلك أدعـــى للنجاح في الوصول بالمتلقي إلى محيط دائرة التأثير المقصودة.

" إن طريقة رصف المفردات داخل الجملة تخضع لعـــدة عوامـــل نحويـــة وصرفية ودلالية وصوتية، والتركيز على أحد هذه العوامل يؤثر في عملية النـــسيج اللغوي تأثيرا مباشرا، تتحرك على أثره المفردات في حركة أفقيـــة مـــن أماكنهـــا المرصودة لها، إلى أماكن أخرى ذات طبيعـــة تأثيريـــة متميـــزة، أي أن تحريـــك المفردات أفقيا إلى الأمام أو إلى الخلف له علاقة قوية بغائية الإبداع الفني " [4]، وهذا يعني أن هناك فكرة أو أفكارا معينة تشكل بؤرة الشعور في العقل الباطن للأديـــب تظل تنتظر اللحظة المناسبة للخروج حتى تجد لها فرصة ملائمة، فتنفجر كالبركان لتزاحم كل الأفكار والمعاني، وتسبقها في الخروج، ثم يأتي بعـــد ذلـــك الخـــضوع للعوامل النحوية والصرفية والصوتية، " ولما كانت قدرة المتكلم على انتقاء مفرداته مرهونة بكفايته اللغوية ، ومخزونه اللفظي، فإن قدرته على الإبـــداع – فـــي هـــذا

---

1 نظرية اللغة في النقد العربي:٢١٥

2 شعر عمر بن الفارض – رمضان صادق: ١١٥

3 السابق :١١٥

4 البلاغة والأسلوبية عند للسكاكي: ١٦٦ - ١٦٧

الجانب – تظل محدودة بحدود ما يمتلكه من مادة لغوية وما يتميز به من قدرة على الاختيار، والتمييز بين البدائل اللغوية التي تتعايش معا في ذاكرته "[1]،كما تتجلى طاقاته الإبداعية أكثر ما تتجلى في المحور الأفقي، حيث "يكون أكثر مرونة لاستيعاب أشكال التعبير اللغوية المختلفة، وأوسع مجالا لإنتاج مستويات لغوية جديدة، ذات قيم شعرية، أو دلالية متفاوتة"[2] ولابد من الانتباه إلى أن " تَنَقُّل الكلمة داخل إطار الجملة لا يؤثر في وظيفتها النحوية، كالفاعلية أو المفعولية أو الإضافة، وإنما يؤثر في علاقتها الدلالية وقيمتها التأثيرية " [3].

إن لكل نظام لغوي أنساقا واضحة من الترتيب والنظام، لكن ذلك لا يعني الجمود في آلية التعامل مع ألفاظ وعبارات اللغة، بحيث لا يمكن تجاوز ترتيبها وتنسيقها، فمن الواضح أن "اللغة العربية لا تمتاز بحتمية صارمة في ترتيب الدوال داخل الجملة، وإذا كانت الأوساط قد تعارفت فيما بينها على نمط مألوف وإطار في نظم الكلام، فإن المبدع يتجاوز دائما هذا الإطار الثابت النفعي للغة إلى مستوى آخر يحاول فيه أن يمتلك اللغة ويصادقها، ويحرك دوالها كيف يشاء، فيقدم ما شاء له فكره أن يقدم، ويؤخر ما شاء له أن يؤخر، حرصا منه على تحقيق الهدف التأثيري والإيصالي في وقت معا،فالتقديم والتأخير من الوسائل التي يحطم المبدعون من خلالها الإطار الثابت للغة لتحقيق أهدافهم" [4]، ويرى الجرجاني إلى أن المبدع لا يستخدم التقديم والتأخير إلا لفائدة مطلقة، "واعلم أن من الخطأ أن يقسَّم الأمر في تقديم الشيء وتأخيره قسمين، فيجعل مفيدا في بعض الكلام، وغير مفيد في بعض، وأن يعلل تارة بالعناية، وأخرى بأنه توسعة على الشاعر والكاتب، حتى تطرد لهذا قوافيه، ولذلك سجعه "[5] وعليه فتعتبر عملية التقديم والتأخير إفصاح عن الفكر المسيطر على المبدع لأن الحركة والانتقال من مكان لآخر في الجملة ينتج عن

---

1 السابق: ١٦٦

2 السابق : ١٦٦

3 الخطاب الشعري عند محمود درويش: ٢٥٩-٢٦٠

4 شعر عمر بن الفارض – رمضان صادق: ١١٣-١١٤

5 دلائل الإعجاز – الشيخ عبد القاهر الجرجاني، علق عليه محمود شاكر، مطبعة المدني –القاهرة، ودار المدني –جدة، الطبعة الثالثة ١٤١٣هـ-١٩٩٢م: ١١٠

الالتحام والتفاعل فيما بين الفكر واللغة، لأن حركة الفكر تتبعها حركة للصياغة تعبر عنها.

وبالعودة إلى ديوان بشر يبدو التقديم والتأخير من الظواهر الأسلوبية الواضحة عنده، ومن أشكاله، عناصر الجملة الشرطية، و تقديم الخبر، و المفعول به، و الجار والمجرور.

١ - التقديم والتأخير في أسلوب الشرط:

كثر وجود التقديم والتأخير في الأسلوب الشرطي عند بشر حتى أصبح تقديم جواب الشرط على جملة الشرط هو القاعدة السائدة عنده، والترتيب النحوي الاعتيادي يبدو غير مألوف.

فإذا كان ترتيب الأسلوب الشرطي في اللغة العربية يبدأ بأداة الشرط ففعل الشرط فجوابه، فإن الشاعر خالف هذا النظام الترتيبي المألوف في مواضع كثيرة، مقدما جواب الشرط على أداته وفعله، حتى أصبح التقديم هو القاعدة السائدة في أسلوبه، كقوله:

يَسُدّونَ الشِعابَ إذا رَأَونا وَلَيسَ يُعيذُهُم مِنا اِنجِحارُ[1]

فالترتيب الطبيعي أن يكون: إذا رأونا يسدون الشعاب، ولكن الشاعر استغل الموقف النفسي الذي أحاط بالأعداء من الرعب والخوف فأبرزه في هذا التقديم ليشير إلى استحالة المواجهة مع قومه، وإنما يلجأ أعداؤهم إلى أساليب يائسة لا تجدي نفعا، كإغلاق الشعاب، والهرب إلى الجحور والمغاور.

فالتقديم هنا حقق الهدف الأساسي للشاعر من ناحيتين: الأولى غذَّى منطق الفخر الجمعي الذي يبرزه كل شاعر نحو قبيلته، والثانية خدم الحرب النفسية التي أراد الشاعر منها إرهاب بقية القبائل المعادية، التي تفكر في شن الحروب على بني أسد.

وما يلاحظ في أسلوب الشرط لدى بشر، أنه يمزج أكثر من أسلوب شرطي في التركيب الواحد، كقوله:

سَلِي إنْ كُنْتِ جاهِلَةً بِقَومِي إذَا مَا الخَيْلُ فِئْنَ مِنَ الجِرَاحِ[1]

1 الديوان: ١٠٦- الشعاب: جمع شعب وهو الشق في الجبل، الانجحار: الدخول في الجحر.

وكقوله:

فَهَل يَنفَعَنّي اليَومَ إن قُلتُ إنَّني ... سَأَشكُرُ إن أَنعَمتَ وَالشُكرُ واجِبُ [2]

فنلاحظ أنه استخدم في النموذجين السابقين أكثر من أداة وأكثر من أسلوب في البيت الواحد، كما في البيت الأول، مما جعل أسلوبه الشرطي مركبا يمكن توضيحه على النحو التالي:

الأسلوب الشرطي الأول: إن كنتِ جاهلة بقومي سلي

الأسلوب الشرطي الثاني: إذا ما الخيل فئن من الجراح، سلي

فجعل جواب الشرط (سلي) مستخدما جوابا لأسلوبين في آن واحد، وهذا يدلل على مقدرة الشاعر في توظيف أسلوب الحذف إلى جانب التقديم والتأخير، ليحقق بذلك أكثر من وظيفة دلالية وتأثيرية في الكلام.

وقد يقدِّم جواب الشرط على متعلقاته في قوله:

فَأَبلِغ إِن عَرَضتَ بِنا رَسولاً ... كِنانَةَ قَومَنا في حَيثُ صاروا [3]

فالأصل أن يقول: إن عرضت بنا فأبلغ كنانة قومنا رسولا، ولكن الفخر فرض نفسه على الموقف ، عندما أراد الشاعر أن يعلي من شأن قبيلته ، ويتيه بها على القبائل ، لذا قدم جواب الشرط (أَبلغ) ليوصل رسالة الفخر بأسرع ما يمكن.

وكقوله:

يَقومُ إِذا أَوفى عَلى رَأسِ هَضبَةٍ ... قِيامَ الفَنيقِ الجافِرِ المُتَشَمِّسِ [4]

فالأصل في ترتيب البيت كما يلي: إذا أوفى على رأس هضبة يقوم قيام الفنيق الجافر المتشمس، ولكنه قدم الجواب وفصل متعلقاته من المفعول المطلق وما بعده، لأنه احتاج إلى أن يبرز أهمية النتيجة التي وصل إليها الثور الوحشي في معركته مع الكلاب، فلم يكن مرهقا أو متعبا أو يجر جسده المتهالك بعد معركة

---

1 الديوان: ٨٨- فئن من الجراح: أي رجعن من الحرب.

2 الديوان: ٨٥.

3 الديوان: ١١٠

4 الديوان: ١٣٤- الفنيق: الفحل المكرم من الإبل الذي لا يركب ولا يهان لكرامته عليهم، ويودع للفحلة. والجافر: الفحل الذي انقطع عن الضراب، وذلك أقوى له، والمتشمس: النفور الذي لا يستقر لنشاطه وحدته وشغبه.

مميتة، بل إنه قام وكأن شيئا لم يحدث، فالفعل قام وجب أن يقدَّم دلاليا ليبرز حالـــة النشاط والنصر بعد تلك المعركة.

وقد يقترن الجواب المقدم بالفاء في بعض الأحيان كقوله:

فَتَصُكُّ مَحجِـرَهُ إذا مـا اِسـتافَها وَجَبينَـهُ بِحَـوافِرٍ لَـم تُنكَـبِ[1]

جواب الشرط تصك جاء مقترنا بالفاء،فالفاء تفيد التعقيب السريع، مما يعنـي سرعة ردة الفعل عند الأنثى الرافضة لاقتراب الذكر منها، فجاءت عمليـة الـصك مقترنة بالفاء حتى لا تعطي للذكر أي فرصة أو أمل بالدنو منها، والمحجر يحمـي العين مما يسبب للحمار الوحشي ألما أشد ، ويساهم في إبعاد الذكر عن أنثاه.

كما ونلاحظ في البيت الفصل بين المعطوف والمعطوف عليه عنـدما قـدم المعطوف عليه محجره، وترك المعطوف جبينه مفصولا بأداة الشرط وفعل الشرط ومتأخرا إلى عجز البيت، ربما لأن المحجر قريب من العين مما يـسبب للحمـار الوحشي ألما أشد ، ويساهم في إبعاد الذكر عن أنثاه.

ويكثر بشر من استخدام أداة الشرط إذا والتي يعقبها اسم غالبا، ومن المعلوم أنه " إن وقع اسم بعد أداة من أدوات الشرط، فهناك فعلٌ مقدَّر "[2] كما في قوله:

فَسائِل عامِراً وَبَني تَميمٍ إِذا العِقبانُ طارَت لِلوِقاعِ[3]

على تقدير الفعل المحذوف طارت بعد إذا ، كما أن جواب الشرط (سـائل) قرن بالفاء وجوبا لأن جواب الشرط جاء فعلا طلبيا[4].

وقد خالف بشر القاعدة عندما جاء بجواب الشرط غير مقترن بالفاء مـع أن جواب الشرط جاء جملة اسمية كقوله:

يا سُـمَيرٌ مَـن لِلنِـساءِ إِذا مـا قَحَـطَ القَطـرُ أُمَّهـاتِ العِيـالِ[5]

---

1 الديوان: ٨٠- تصك: تضرب، المحجر: العين وما دار بها، استافها: أي شمها، لم تنكب: أي صلبة شديدة.

2 جامع الدروس العربية – الشيخ / مصطفى الغلاييني - المكتبة التوفيقية – مصر، طبعة الجزء الثاني: ١١٩

3 الديوان: ١٣٨- العقبان: يريد بها الخيل، شبهها بالعقبان لسرعتها، والوقاع: المواقعة في الحرب.

44 جامع الدروس العربية: ١١٩

5 الديوان: ١٨٧- القطر: المطر، قحط: انحبس وانقطع، العيال: الأشخاص الذين يحتفل بهم الإنسان ويعولهم، وأمهات العيال: يريد الأرامل أمهات الأيتام.

والوضع الطبيعي لترتيب الكلام كالتالي:يا سمير، إذا ما قحط القطر، مَنْ للنساء أمهات العيال، فجملة جواب الشرط جملة اسمية، وكان يجب اقترانها بالفاء كالتالي (فمن للنساء)،والشاعر هنا لم يقرنها مخالفا القاعدة،وكأنه لا توجد سرعة استجابة لاستغاثة النساء بسبب موت سمير، حيث انقطع البر والعون فلم يستخدم الفاء، وفي هذا التقديم تبرز المعاناة الحقيقية في القحط لدى النساء، فالرجال يستطيعون التحمل، أما النساء فيشكل الأمر لهنَّ صعوبةً شديدةً لوجود الأطفال الذين يبكون ويتألمون من الجوع، كما أن الرجال يذهبون لكل مكان للبحث عن طعام، أما النساء فهن قابعات في الرِّحال لا يستطعن فعل شيء، لذلك كانت نجدة النساء من الشهامة والمروءة التي فقدتها النساء بعد قتل سمير، مما جعل بشرا يقدم الاستفهام (من للنساء؟) على فعل الشرط وأداته.

والذي عليه الشاعر في ديوانه الإكثار من استخدام أداة الشرط (إذا) وندر استخدام أدوات شرط أخرى،كما ويميل إلى تقديم جواب الشرط على جملة الشرط في غالب شعره ، وهذا مما ينسجم مع طبيعة أسلوبه القاضي بسرعة إيصال الفكرة، لذا لا تجده يعتمد أسلوب الإطناب والتمدد في الصورة، فجاء التقديم الشرطي متناسبا مع هذه الطبيعة الأسلوبية ، كما ويساهم التقديم والتأخير في التأكيد على أهمية الموضوع الذي يعرضه الشاعر.

٢ - تقديم الخبر على المبتدأ:

يمكن تقديم الخبر على المبتدأ نحويا وجوبا وجوازا بشروط خاصة، لكن الأسلوبية تنظر لعملية التقديم والتأخير من ناحية الأهداف الدلالية التي يتوخاها الشاعر لمواضع التقديم المختلفة، لذلك أهملت التقديم الواجب، وسلطت الضوء على التقديم الجائز في الديوان.

وعند إجراء مسح شامل لتقديم الخبر على المبتدأ في ديوان بشر نجد أنه يتمثل في محورين:

المحور الأول: تقديم خبر المبتدأ

جاء تقديم الخبر بصورة كثيرة وواضحة إذا كان الخبر شبه الجملة (جار ومجرور) كما في قول بشر:

تَمَشّى بِها الثيرانُ تَــردي كَأَنَّهــا   دَهاقينُ أَنباطٍ عَلَيهــا الــصَوامِعُ[1]

حيث قدم شبه الجملة (عليها)، لأنه اهتم بألوان الثيران التي تشبه الـصوامع فوق دهاقين الأنباط، فالاهتمام بما يظهر من الثيران من خطوط وأشكال كما كـان الاهتمام بما على التجار(الدهاقين) من ملابس وأقمشة

ولا يقتصر تقديم الخبر على المبتدأ في تقديم الجار والمجرور فقط، بل يتقدم الظرف ولكن بصورة أقل من الجار والمجرور، كقول بشر:

تَدارَكَني مِن كُربَةِ المَوتِ بَعـدَ مـا   بَـدَت نَهِـلاتٌ فَـوقَهُنَّ الوَدائِـعُ[2]

حيث قدم الظرف فوق على المبتدأ الودائع، وقدم ظرف المكان ليبين أن من كانوا قادرين على قتله محفوظون لا يصل إليهم أذى وهم لا يخافون من أي مكـر، ولكنهم قد عَفَوْا عن بشرٍ رغبة في العفو، بعد قدرة ومنعة، وبعدما حـصَّن نفـسه بالتمائم والودائع، لكن هذه التحصينات لم تنجِ الشاعر من مصيره بيد أوس بن بشر، ولولا العفو من بشر لما نفعته وديعة أو تميمة، فغضب أوس أقوى من كل الودائـع والتمائم، والقافية لعبت دورا مهما في عملية التقديم والتأخير، حيـث كـان جـائزا للشاعر أن يجعل الكلام على أصله (الودائع فوقهنَّ) لكن التـزام الـشاعر بحـرف الروي (العين) جعل للتقديم ضرورة موسيقية اقتضتها القافية.

المحور الثاني: تقديم خبر الناسخ

يبرز تقديم الخبر المنسوخ بصورة أقل من تقديم خبر المبتدأ في شعر بـشر، لكنه يظل يشكل ظاهرة واضحة، سواء خبر كان وأخواتها، أم خبر إن وأخواتهـا، ولم أتناول للتقديم الواجب مع كثرتـه فـي الـديوان لأنـه جـاء وفقـا للقاعـدة النحوية،ولكنني سأورد مثالا للتدليل عليه لكثرة استخدام الشاعر له، نحو قوله:

فَقَـد كانَـت لَنـا وَلَهُـنَّ حَتّـى   زَوَتنـا الحَـربُ أَيّـامٌ قِـصارُ[3]

فقد جاء خبر كان (لنا) مقدماً على اسمها (أيام)، وإن جاء الخبر مقدما وجوبا إلا أنه يعطي دلالات كبيرة،ويدلل على أسلوب بشر القاضي بـأن يقـدم الأشـياء

1 الديوان:١٤٠- تردي: أي تعدو، الدهاقين: جمع دهقان، بكسر الدال وضمها وهو التاجر فارسي معرب، الصوامع: البرانس.

2 الديوان: ١٤١

3 الديوان:١٠٥ - زوتنا الحرب: صرفتنا وأبعدت بعضنا عن بعض، أيان قصار: قصرت الأيام لما هم فيه من القرب والمواصلة.

المهمة، سواءً كان التقديم جوازاً أو وجوباً، فشبه الجملة (لنا) يوضح مدى الانسجام العاطفي، والالتحام القلبي فيما بين النساء العقيليات والشاعر، واستخدام حرف الجر اللام يعطي خصوصية وملكية للشاعر في مشاعره وسعادته نحو تلك الذكريات، وجاء بالصفة (قِصار) لأن الأشياء الجميلة والحلوة تمر بسرعة مهما طال الوقت، فلا يشعر الإنسان بها، ويحس بأنها كانت قصيرة ،أما ما يطول فهو الهم والحزن وإن كان قصيرا.

وقد اهتممت بالتقديم الجائز لما يبرزه من لفتات دلالية جعلت منه موضع دراسة وتأمل، وإن كان أقل من التقديم الواجب.

ومن أمثلة تقديم الخبر في كان وأخواتها قوله:

وَأَضحى لاصِقاً بِالصُلبِ مِنهُ ... ثَمائِلُهُ كَما قَفَلَ المَنيحُ [1]

خبر أضحى (لاصقا) جاء مقدَّماً على اسم أضحى (ثمائله) ليبين أن تلك المعركة المميتة مع الثور لم تؤثر حتى في الروث الملتصق على بطن الثور الوحشي ووبره فلم يسقط مع السرعة والكر والفر، فجاء هذا التقديم ليعزز من قدرات ذلك الثور، وصفاته الخيالية.

أما خبر إن وأخواتها المقدم على اسمها، كما في قوله:

أَبَى لبني خزيمة أَنَّ فيهم ... قديمَ المجدِ والحسب النَّضَار [2]

قدم الشاعر شبه الجملة (فيهم) من الجار والمجرور على اسم أنَّ (قديمَ) ليجعل من المجد عنصرا متأصلا في بني خزيمة ومختصا بهم، ليستحقوا تلك المكانة في العرب.

ولم أجد في الديوان أي مظهر لتقديم خبر الناسخ على الناسخ واسمه ، بل تقديم خبر الناسخ على اسمه فقط.

٣ - تقديم المفعول به:

جاء تقديم المفعول به في أسلوب بشر على نمطين:

---

1 الديوان: ٩٥ - الصلب: الظهر، الثمائل: جمع ثميلة وهي البقية تبقى من العلف والشراب في بطن البعير وغيره، المنيح: من قداح الميسر.

2 الديوان:١٠٩- خزيمة: هو أبو أسد قوم بشر، وهو أسد بن خزيمة بن مدركة بن إلياس ابن مضر بن نزار، النضار: الخالص.

أولا: تقديم المفعول به على الفاعل:

حيث يأتي المفعول به مقدما على الفاعل، كما في قوله:

لُهـــامٌ مـــا يُـــرام إذا تهـــافى   ولا يُخفـــي رقيـــبَهم الـــضراءُ [1]

فالمفعول به رقيبهم قدم على الفاعل الضراء، واحتياج الشاعر لهذا التقـديم لأن الجيوش الضعيفة تحتاج للرقباء لتأمين الخطط ومباغتة العدو، وتجنب الكمائن، أما الجيوش القوية الواثقة من نفسها كجيش بني أسد فلا يحتاج لإخفاء الرقبـاء لأن القوة وكثرة الجيش، تغني عن هؤلاء الرقباء، وبالتالي فلا حاجة لاختفـائهم خلـف شجر الضراء، بل يظهرون عيانا، وهذا من باب الفخر الذي أراد بشر أن يبرزه [2].

ثانيا: تقديم المفعول به على الفعل والفاعل:

كما في قوله:

وَحَـــيَّ بَنـــي كِـــلابٍ قَـــد شَـــجَرنا   بِأَرمـــاحٍ كَأَشـــطانِ القَليـــبِ [3]

جاءت كلمة حي مفعولا به، متقدمة على الفعل والفاعل (شـجرنا) لإبـراز أهمية هذا الحي،وتخصيصه بالهزيمة، لأن تحقيق النصر عليه ليس بالأمر الهـين، فهو حي مشهور بالقوة والمنعة بين العرب ، لكنه وقع ضحية لرماح بني أسد، مما يعني الانتباه لهذه القوة، وعدم معاداتها، لأن عداءها يعني الهلاك والدمار.

وقد يأتي المفعول به متصلا بضمير، ومقدَّماً على الفاعل كقوله:

رَأى دُرَّةً بَيـــضاءَ يَحفِـــلُ لَونَهـــا   سُخامٌ كَغِربانِ البَريـــرِ مُقَـــصَّبُ [4]

كان اللون أكثر الأمور التي لفتت انتباه الشاعر، في المعشوقة، لـذلك جـاء بالضمير (ها) متصلا بالمفعول به ليؤكد على أن لون المحبوبة الأبيض هو اللـون المقصود، والذي شكل عنصر جمال متميز بعد اختلاطه باللون الأسود.

---

1 الديوان: ٥٨ – اللهام: الجيش الكثير كأنه يلتهم كل شيء، تهافى: من هفا في المشي إذا أسرع وخف فيه، رقيب القوم: حارسهم، الضراء: ما وارى الإنسان من شجر وغيره عمن يكيده ويختله.

2 لا نتفق مع بشر في نظرته تلك، لأن السرية ضرورية للجيوش القوية والضعيفة.

3 الديوان: ٧٢ - بنو كلاب من أحياء عامر بن صعصعة، وشجرنا: أي طعناهم بالرماح حتى اشتبكت فيهم، الأشطان: جمع شطن وهو الحبل، القليب: البئر.

4 الديوان: ٥٩ - درة بيضاء: فتاة كالدرة، يحفل: يجلو سخام: شعر أسود، غربان البرير: عناقيد ثمر الأراك، مقصب:مجعد

٣- تقديم الجار والمجرور:

أتاح بشر لنفسه مساحة واسعة في بناء تراكيبه اللغوية المختلفة من خلال تقديم الجار والمجرور على عناصر الجملة اللغوية الأخرى، كما يتضح مما يلي:

أ- تقديم الجار والمجرور على الفاعل:

كما في قوله:

عَفَت مِن سُلَيمى رامَةٌ فَكَثيبُها   وَشَطَّت بِها عَنكَ النَوى وَشُعوبُها[1]

الجار والمجرور في البيت تقدم على الفاعل (النوى)، فالشاعر يريد تسليط الضوء على نفسه ومحبوبته لأنهما عانيا من آثار هذا البعد، فلا يهم الشاعر هنا النوى والشعوب، بل ما يهمه نفسه ومحبوبته، فقدم الجار والمجرور المتصل بضمائر تعود عليهما.

ب- تقديم الجار والمجرور على المفعول:

ومنه قوله:

أَرمي بِها الفَلَواتِ ضامِزَةً إِذا   سَمَعَ المُجِدُّ بِها صَريرَ الجُندُبِ[2]

جاء تقديم الجار والمجرور (بها) على المفعول به (الفلوات) لأن الشاعر أراد أن يسلط الحديث على الصحراء التي يقطعها فجاء بالضمير (ها) متصلا بحرف الجر الباء لأهمية الحديث عن الناقة التي ستقطع الفلوات للوصول به في تلك الرحلة، أما في الثانية فيعود ضمير الغائبة (ها) على الصحراء فقدم الجار والمجرور لإبراز خطورة هذه الصحراء التي يقطعها الشاعر وناقته.

ج- تقديم الجار والمجرور على الفعل والفاعل:

ومنه قوله:

بَني عامِرٍ إِنّا تَرَكنا نِساءَكُم   مِنَ الشَلِّ وَالإِيجافِ تَدمى عُجوبُها[3]

---

1 الديوان: ٦٤ – شطت: بعدت، النوى: الوجه الذي يريده الإنسان في الرحلة، الشعوب: المكان الذي شعب إليه أي ذهب.

2 الديوان: ٨٢- ضامزة: أي تم فاها لا تسمع لها رغاء، المجد: أي المجد في السير المجتهد الحر لم يقر على الأر ونقز وطار فيسمع لرجليه صرير.

3 الديوان: ٦٨ - الشل: السوق والطرد، الإيجاف: السير الشديد على الخيل والإبل جميعاً، العجوب: يريد بها الإعجاز.

قدم الشاعر الجار والمجرور، على الجملة الفعلية المكونة من الفعل والفاعل للاختصاص، وليظهر حالة الإذلال في حمل السبايا على الخيل مما أدَّى إلى نـــزول الدماء من أردافهن، والأصل في النساء أن تعد لهن مراكب مريحة طوال الرحلـــة، لكن الهزيمة والسبي أدى إلى هذه المهانة التي أصابت النساء.

د - تقديم الجار والمجرور على الصفة:

كقوله:

مَنـــازِلُ مِـــن سُـــلَيمى مُقفِـــراتٌ عَفاهـــا كُـــلُّ هَطّـــالٍ سَـــكوبِ[1]

قدم الجار والمجرور على الصفة مقفرات، والأصل في اللغة عدم الفصل بين الصفة والموصوف، وذلك لأنه توقع السامع أن يسأله لمن المنازل،فكانت الإجابـــة جاهزة وسريعة، كما يظهر فيها تلذذه بنطق اسم سلمى التي عاش معهـــا ذكرياتـــه الجميلة، وكأنه يريد تجديد هذه العلاقة ولو من خلال متعة الذكريات، وكأنه يـــشعر بطعم حروفها بين شفتيه، أما في البيت التالي:

يَتَـــساقَونَ سَـــمَّها فـــي دُروعٍ ســـابِغاتٍ مِـــنَ الحَديـــدِ ثِقـــالِ[2]

فيقدم الجار والمجرور(من الحديد) على الصفة الثانية(ثِقال) فاصلا ما بينهـــا وبين الصفة الأولى (سابغات)، لبيان جودة تلك الدروع وقوة التحصين عن المقاتلين، فيرسل تهديدا نفسيا للأعداء، يرعبهم قبل دخول المعركة.

هـــ- تقديم الجار والمجرور على المبتدأ:

كقول بشر:

وَحَولي مِـــن بَنـــي أَسَـــدٍ حُلـــولٌ مُـــبِنٌّ بَـــينَ شُـــبّانٍ وَشـــيبِ[3]

الخبر المقدم (حولي) والمبتدأ المؤخر (حلول) والجار والمجرور (من بنـــي أسد) فصل بين الخبر المقدم، والمبتدأ المؤخر، لرغبة الشاعر في إظهار كثرة بنـــي أسد التي ملأت الأرض ،والتفَّت حول الشاعر لتشكل درعا لحمايته مـــن تهديـــدات الأعداء الذين يتربصون به، حتى يردعهم عن أي تفكير بالاقتراب من الشاعر.

---

1 الديوان: ٧٠

2 الديوان: ١٨٦- سمها: أي سم الحروب، السابغات: الدروع الواسعة الطويلة.

3 الديوان: ٧١- حلول: جمع حال: القوم المقيمون، المُبِنُّ: المقيم أيضاً.

و - تقديم الجار والمجرور على الحال:

كما في قوله:

فَقَد أَراني بِبانِقِياءَ مُتَّكِئاً   يَعسى وَلِيدانِ بِالحيتانِ وَالرُغُفِ [1]

الحال (متكئا) تقدَّم عليه الجار والمجرور ببانقياء، لأن الحديث عن المتعة اقتضى منه التعريف بالمكان قبل الشروع بالحديث عن صور المتعة المختلفة، وربما لأن ذلك المكان له وقع ممتع في آذان السامعين، وهو معروف لديهم، لذكريات سابقة فيه.

ز - تقديم الجار والمجرور على المفعول المطلق:

كما في قوله:

ذاتَ جَرسٍ يَسمو الكُماةُ إِلى الأَبـ   ـطالِ في نَقعِها سُمُوَّ الجِمالِ [2]

تقدم الجار والمجرور (في نقعها) على المفعول المطلق سمو، لإظهار شدة تلك المعركة التي علا النقع فيها، حتى بدأ الفرسان يلقون بأنفسهم فيها، وكأنهم الجمال المتقاتلة، وهناك التشابه بين غبار المعركة المرتفع، والغبار الناشئ عن صراع الجمال في العطن، واتصل الضمير بكلمة نقع لزيادة التخصيص والتوكيد على أن النقع كان علامة بارزة على شدة الالتحام في تلك المعركة. وكما في قوله أيضا:

كُنّا إِذا نَعَروا لِحَربٍ نَعرَةً   نَشفي صُداعَهُمُ بِرَأسٍ مُصْدِمِ [3]

تقدم الجار والمجرور (لحربٍ) على المفعول المطلق (نعرة)،دلالة على عدم اكتراث الشاعر وقومه بتلك الدعوة فهي لاتهمهم لأنهم سيواجهون الأعداء في أي حرب مهما كانت ، لذا كان التعبير بالنكرة لكلمة (حرب) أدل وأنسب لذلك الموقف.

ح- تقديم الجار والمجرور على المعطوف:

كما في قوله:

---

1 الديوان: ١٧٤ – بانقياء: هي بانقيا ناحية من نواحي الكوفة بأرض النجف جيدة الخمر، الحيتان: الأسماك.

2 الديوان: ١٨٦ - ذات جرس: أي ذات صوت، يسمو: ينهض ويرتفع، المكاة: جمع الكمي وهو الفارس الشاكي السلاح، النقع: الغبار الذي يثورمن ركض الخيل، سمو الجمال: الأبطال يسمو بعضهم إلى بعض في القتال كما تسمو الفحول إلى الفحول.

3 الديوان: ١٩١ - نعروا: صاحوا، نشفي صداعهم: تمثيل يريد بالصداع أمراً يريدون أن يبلغوه منهم، الرأس: القوم ذوو العدد الكثير لا يحتاجون إلى أن يعينهم أحد ولا أن يمدهم، المصدم: الشديد الذي يصدم ما أصابه.

سائِل تَميماً في الحُروبِ وَعــامِراً وَهَلِ المُجَرَّبُ مِثلُ مَن لـم يَعلَـمِ[1]

الذي عليه التعبير المألوف أن لا ينفصل المعطوف عليه عن المعطوف، ولكن الشاعر قدم الجار والمجرور (في الحروب) على المعطوف، لتذكير تميمٍ وعامرٍ بيومي النسار والجفار، وقصد هنا الحروب وخصَّها عن أي أمر آخر بسبب تلك المعارك التي أهينت فيها قبيلتا تميم وعامر، فجاءت كلمة الحروب معرفة بأل العهدية ليذكرهم بتلك الحروب المعهودة في تاريخهم، والتي لم تنسَ بعد.

٥ - التقديم للضرورة الموسيقية:

في مواضع كثيرة من الديوان لا يكون التقديم والتأخير من أجل إحداث التأثيرات الدلالية، بل تلعب الضرورة الموسيقية من الوزن الشعري أو القافية دورا مهما في عملية التقديم والتأخير إلى جانب التأثيرات الدلالية، سواء أفادت من ناحية دلالية، أو لم تفد، كقول بشر:

أَخو ثِقَـةٍ فـي النائِبـاتِ مُـرَزَّأٌ لَهُ عَطَنٌ عِنـدَ التَفاضُـلِ واسِـعُ[2]

كلمة واسع جاءت صفة لكلمة عطن، والأصل أن يلحق الصفة بالموصوف مباشرة وبدون فاصل، ولكن في هذا البيت فُصل ما بين الصفة والموصوف بالتركيب (عند التفاضل) الذي يعتبر اعتراضاً [3]، فتكون الجملة كالتالي: له عطنٌ واسعُ عند التفاضل، ولكن التزام الشاعر برويِّ العين في القصيدة جعله يقدم التركيب السابق ليأتي بكلمة واسع لتكون القافية المطلوبة والمنسجمة مع باقي القصيدة، وهذا التقديم أسهم نوعا ما في تخصيص الأفضلية التي يتميز بها الممدوح عند التفاخر بالفضائل بين الرجال، لكنَّ الالتزام الموسيقي بالقافية رجح تقديم شبه الجملة، لتسمح للصفة أن تحل في القافية بسهولة ويسر، لتجعلها متناغمة مع باقي الأبيات السابقة واللاحقة.

ومن التقديم لأجل الوزن الشعري والضرورة الموسيقية في القافية، قول الشاعر:

أَكّـالُ تَنّـومِ النِقـاعِ كَأَنَّـهُ حَبَشِيٌّ حازِقَـةٍ عَلَيـهِ القَرطَـفُ [4]

---

1 السابق ١٩١

2 الديوان: ١٤٣- هشت يداك إلى العلى: خفت وارتاحت له، الهشاشة: الارتياح والخفة للمعروف.

3 للمزيد ارجع لكتاب جامع الدروس العربية: ٢٠٣

4 الديوان: ١٧١ - التنوم: شجر أغبر يأكله النعام والظباء، النقاع: جمع نقع وهو من الأر القاع الذي يستنقع فيه الماء، الحازقة: الجماعة، القرطف: كساء من قطيفة لها خمل، شبه الظليم وأهداب ريشة بأسود عليه كساء من قطيفة.

قدم الشاعر خبر المبتدأ (عليه) جوازا على المبتــدأ (القرطــف) وذلــك لأن الوزن الشعرى لا يسمح ببقاء الترتيب الأصلي بتقديم المبتدأ وإلا لاختل وزن البيت الشعري في تفعيلات عجز بحر الكامل: متفاعلن متفاعلن متفاعلن، وأصبحت نثرا لا شعرا في هذا البيت، لذلك كان التقديم والتاخير هنا ضــرورة موســيقية، لا يمكــن تجاوزها، كما أن كلمة (القرطف) تتناسب مع حرف الروي الفــاء، فالتقــديم خــدم القافية كما خدم الوزن الشعري للبيت، ولولا ذلك لما كان البيت.

وعليه فالتقديم والتأخير لا يأتي لإبراز الناحية الدلالية فقط في شــعر بــشر ،وإنما جاء ليبقي على الموسيقي الشعرية ملتزمة بالقواعد والأصول المتعارف عليها بين الشعراء الجاهليين، والتي لم يكن بشر بمنأىً عنها، أو ليقدر على تجاوزها.

****

مما سبق نجد أن اهتمام بشر بالتقديم والتأخير راجع إلى اللهفة الواضحة التي تظهر من خلال كلمات بشر لإيصال فكرته بسرعة إلى المخاطب، فكان يقدم فكرته المقصودة ثم يترك المجال بحرية أوسع لباقي الكلام الذي يأتي في مرتبة تالية مــن حيث الأهمية،فعملية التقديم والتأخير في أسلوب بشر سببها أهميــة المــادة المــراد إبرازها للمخاطب من جهة، وسرعة إيصال المقصود من جهة أخرى.

ثالثا / الحذف:

الحركة الموضعية هي تركيز للحركة في نقطــة محــددة، أو لنقــل تبــادل الخواص الدلالية فيما بينها في نقطة محددة يمكن أن يضيف عمقــا إلــى الدلالــة، ويساعد على تكثيف البنية الجمالية المستترة وراءها.

وتكمن براعة المبدع في قدرته على الخروج عن الأنماط اللغوية الموروثة، والتي فقدت تأثيرها في الناس إلى أنماطٍ لغوية أكثر تأثيرا.

ولذلك سأقف عند الحذف كإحدى الظواهر البارزة في الحركــة الموضــعية، حيث سأقف عند أبرز مظاهرها التركيبية ألا وهي الحذف.

شغلت عملية الحذف في اللغة أقلام النقاد والباحثين قديما وحديثا، واختلفــت نظرة البلاغيين لها عن نظرة النحويين، فبينما يرى النحويون أن الحذف لا يخــرج عن السياق العام للنظام اللغوي على أساس تقدير شيء محذوف يفسر الاختلال العام

الظاهر في التركيب النحوي، ليعودوا بالنسق اللغوي إلى أصله، ويُبقوا " على مثالية اللغة في مستواها العادي، وهو المستوى الذي يعنيهم الاشتغال به ورعايته " [1] يرى البلاغيون أن هذا الحذف يعكس دلالات معينة لدى الأديب، توضح شيئا من قدراته اللغوية القائمة على مخالفة النمط المألوف وإلا فيتساوى الجميع في استخدام اللغة، وعليه فلا يمكن الحكم على شخص بأنه أبلغ من شخص أو أشعر من شخص آخر دون البحث عن تلك المخالفات والانحرافات، لذلك " فإن البلاغيين – وهم المعنيون باللغة الفنية – قد حرصوا على العكس من النحاة واللغويين – على تأكيد صفةٍ مُخالفةٍ لابد من تحققها في الاستخدام الفني للغة... هذه الصفة هي المغايرة أو الانحراف على نحوٍ معين عن القواعد والمعايير المثالية التي تحكم اللغة العادية " [2]، ولكن يجب الانتباه إلى أن المغايرة لا تعني التصرف في اللغة بدون منطق أو فائدة " لأن انتهاك القواعد اللغوية -إلى حدٍّ تضيع معه الفائدة - يصبح نوعا من العبث، والفوضى الكلامية، التي لا يسعى إلى تحقيقها أي فرد، ومن ثم فإن الحكمة في الأداء تكمن في الخروج عن النظام المثالي للغة، أو تطويعه إلى ما يخدم الغرض الفني من ناحية، والحرص – في الوقت نفسه – على الفائدة الدلالية التي نتحسسها في ثنايا النظام الجديد " [3] لذلك يجعل عبد القاهر الجرجاني الحذف من باب الفصاحة، عندما يقول " ترك الذكر أفصح من الذكر"،ربما لأن الحذف يحدث استثارة وتنبيهاً ، " فإن كل إخلال بالبنية يخلخل الذاكرة، فتردّ الفعل، وتتنبه الذات إلى مكامن النقص، فتلجأ إلى الاستدلال أو إلى الاستنباط لملء الثغرات، وتشييد البنية النموذجية " [4].

ويرى البعض أن للبيئة التي يعيشها العرب أثرها في ميلهم نحو الإيجاز، فالبيئة الصحراوية التي ينتمون إليها كثيراً ما كانت تدفعهم إلى الترحال من مكان إلى آخر، والحرارة الصحراوية تجعلهم عرضة للظمأ القاتل، مما يدفعهم إلى السعي الحثيث إلى نبع صاف في منعطف الوادي يروون ظمأهم. ولأجل ذلك تعود العرب

---

1 نظرية اللغة في النقد العربي – د/ عبد الحكيم راضي – مكتبة الخانجي – مصر ، ط ١٩٨٠م: ٢٠٥

2 نظرية اللغة في النقد العربي: ٢٠٥- ٢٠٦

3 البلاغة والأسلوبية عند السكاكي: ١٣٣-١٣٤

4التشابه والاختلاف – نحو منهاجية شمولية – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – طبعة أولى ١٩٩٦م: ٥٠

أن يقصـــدوا أقصر الطرق للوصول إلى غايتهم، وبالتالي انعكس ذلك على كلامهم أيضاً، فصاروا يبحثون عن أوجز الألفاظ تعبيراً عن أهدافهم [1]، لو كان هذا الـــسبب صحيحا فإنه ينفي القيمة الجمالية والتأثيرية للحذف، ويجعله مجــرد انــسجام مــع الطبيعة الاجتماعية للمتحدثين باللغة العربية، وهذا أمر بعيد عن المنطق، والحقيقــة الفنية للإيجاز، وبالنظر إلى لغات العالم وأدب الــشعوب المختلفــة، فــإن الحــذف والاختصار موجود كظاهرة عالمية، وربما كانت عند العرب أكثر من غيرهم، لكن هذا الأمر يحتاج لبحث مقارن مع آداب عالمية، ويحتاج لدراسة الأبحــاث النقديــة المترجمة عن اللغات الأخرى.

على كل حال يعتبر الحذف من وسائل التعبير والفصاحة عند العــرب، فقــد اعتبر الخطيب القزويني أن من طرق التعبير عن المعنى " تأدية أصل المراد بلفظٍ مساوٍ له، أو ناقص عنه وافٍ، أو زائد عليه لفائدة " [2] وواضــح أن المــراد بقولــه (ناقص عنه واف) الإيجاز، حيث يعتبر الحذف باباً من أبواب الإيجاز ويقصد به ما يحذف فيه كلمة أو جملة أو أكثر مع بقاء ووجود قرينة تشير إلى الشيء المحذوف، وأشار عبد القاهر الجرجاني إلى أهمية الحذف عندما قال: (أما الإيجاز بالحذف فإنه باب دقيق المسلك، لطيف المأخذ،عجيب الأمر، شبيه بالسحر فأنك ترى بــه تــرك الذكر أفصح من الذكر والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة وتجدك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبن" [3]والأصل فــي المحــذوفات جميعــا علــى اختلاف ضروبها أن يكون في الكلام ما يدل على المحذوف، فإن لم يكن هناك دليل على المحذوف فإنه لغو من الحديث لا يجوز بوجه ولا سبب. وأشار ابن الأثير إلى أهمية الحذف عندما قال: ومن شرط المحذوف في حكم البلاغة أنه متى أُظهر صار الكلام إلى شيء غث لا يتناسب مع ما كان عليه أولا من الطلاوة والحسن[4]. وهــذا أيضا ما توافق عليه الرماني عندما قال: " فالحذف إسقاط كلمة للاجتزاء عنها بدلالة

---

1 المنتدى العربي الموحد _ واحة الأدب والشعر والثقافة - ديوان العربي الموحد _ الإيجاز في البلاغة العربية - سعد ناصر الدين – الإنترنت .

2 الإيضاح – القزويني ، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي – دار الكتاب اللبناني ط/٤ ١٩٧٥م:٢٨١

3 دلائل الإعجاز: ص ١٤٦

4 لكتاب المثل السائر لابن الأثير – تحقيق د/ أحمد الحوفي – د/ بدوي طبانة – دار نهضة مصر - المجلد الثاني: ٨١

غيرها، من الحال أو فحوى الكلام "[1]، وفي نظري أن بلاغة الحذف لا تقتصر على دلالة غيرها عنها، وإنما تظهر قيمة الحذف في تنبيه خلايا الشعور والإحساس نحو الجزء المفقود من الترتيب اللغوي المعتاد، وهذا يدفع المتلقي للتيقظ والانتباه للبحث والتأمل، والغوص في أعماق المبدع للوصول إلى رسالته الحقيقية التي يريد إبرازها للمتلقي، أما ما يراه البعض من أن الحذف مجرد تخلص من زائد الكلام، عندما يعرف البلاغة بقوله: "إيجاز الكلام، وحذف الفضول وتقريب البعيد "[2]، فهذا الفهم قد بتر الهدف الأسمى لعملية الحذف، والتي يريد منها المبدع أن يجعل المتلقي حاضرا بكل وجدانه مع النص ومع صاحب النص،" وإذا كان المحذوف غائبا عن الصياغة في الظاهر، فلا بد أن يكون حاضرا فيها في الباطن،أو بعبارة أخرى،إذا كان غائبا عن الصياغة على المستوى السطحي، فهو قائم فيها على المستوى العميق، بحيث يستحضره المتلقي انطلاقا من القرائن الحالية والمقالية التي تحيط به"[3]، فالحذف لا يدل على نقص في الدلالة، أو خطأ في التركيب، ولكنه يحدث لغرض فني لا يتحقق بالعدول عنه، ومنه قوله تعالى(حرمت عليكم الميتة والدم ولحم الخنزير)، فان العقل يشير إلى الحذف ويدل عليه، و التقدير هو: حرم عليكم تناول الميتةَ والدمَ ولحمَ الخنزير، وذلك لأن الغرض الأظهر من المذكورات هو تناولها، ونحو قوله تعالى: (وجاء ربك)، فان العقل أشار إلى الحذف ودل عليه فضلا عن تعيينه والتقدير: أمر ربك أو عذابه أو بطشه. كما يفهم الحذف من خلال سياق الكلام، كقول المؤمن(بسم الله الرحمن الرحيم) عند الشروع في القراءة أو عمل ما. فانه يفيد أن المراد(بسم الله اقرأ) أو (أبدأ بسم الله)، فليست العملية مجرد تخلص من فضلات زائدة، وإن كانت كذلك في بعض الأحيان، إنما قدرة من القدرات التي يتمتع بها المبدع، وميزان من موازين الحكم عليه، ورغم تبريرات الحذف النحوية واللغوية، فله ما يبرره عند الأديب، وقد يكون في موضعه أجدى وأهم للكلام، كما مرَّ بنا.

---

1 ثلاث رسائل في إعجاز القرآن – للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني – حققها محمد خلف الله أحمد ود/ محمد زغلول سلام – دار المعارف: ٧٦

2 العقد الفريد ، ابن عبد ربه الأندلسي -،طبعة لجنة التأليف والنشر - القاهرة - ج٢:٢٦٠

3 الخطاب الشعري عند محمود درويش: ٢٣٠

استخدم بشر عملية الحذف في ديوانه الشعري بصورة واضحة، لكن بعض الحذف شكل ظاهرة في ديوانه، والبعض الآخر جاء في مواضع قليلة، وعند تتبع مواضع الحذف نجدها كما يلي:

١ - حذف الفعل:

كما في قوله:

هُدوءاً ثُمَّ لَأياً ما اِستَقَلّوا ... لِوِجهَتِهِم وَقَد تَلَعَ الضِحاءُ[1]

والتقدير هدأ هدوءا، وأراد الشاعر بذلك إظهار حالة الهدوء المطلق التي أعقبت رحيل القوم ومعهم الأحبة، وبما أن الوضع الناتج عن الرحيل مفهوم تلقائيا عند القوم، فلا حاجة لذكر الفعل في هذا المقام، وانتقال الحالة من الصخب والمرح والحركة، إلى حالة الهدوء القاتل الفجائي جعل الشاعر يتكلم عن شبه صدمة نفسية، ألمَّت به جعلته يتكلم بما أحسَّه ورآه بعد الرحيل المفاجئ.

٢ - حذف المبتدأ:

جاء حذف المبتدأ عند بشر احترازا عن العبث، في سياق المدح، وهذا يكثر في كلام العرب، كما يقول الجرجاني: " ومن المواضع التي يطرد فيها حذف المبتدأ "القطع والاستئناف"، "يبدأون بذكر الرجل، ويقدمون بعض أمره، ثم يدعون الكلام الأول، ويستأنفون كلاما آخر، وإذا فعلوا ذلك، أتوا في أكثر الأمر بخبر من غير مبتدأ " [2] كقوله:

مَجاهيلٌ إِذا نُدِبوا لِجَهلٍ ... وَلَيسَ لَهُم سِوى ذاكُم غَناءُ[3]

والتقدير هم مجاهيل، على اعتبار أن الحديث مفهوم ضمناً عن قوم أوس بن حارثة، وكأن الشاعر لا يريد أن يقول (هم) إمعانا في تجاهلهم، والتقليل من أهميتهم، لأن الضمير المنفصل يعطي أهمية للشيء، وجاء بكلمة مجاهيل نكرة لتفيد العموم والشمول بحيث ينفي عنهم أي ذكر أو معرفة بين العرب في أي فضل من الفضائل.

---

1 الديوان: ٥٥ – لأيا: بعد إبطاء، استقلوا: ذهبوا وارتحلوا، تلع الضحاء: ارتفع وانبسط.

2 دلائل الإعجاز: ١٧٤

3 الديوان: ٥٦ – الغناء: النفع.

ومنه قوله:

أَثــافٍ مِــن خُزَيمَــةَ راسِــياتٌ   لَنــا حِــلُّ المَناقِــبِ وَالحَــرامُ[1]

والتقدير نحن أثافٍ، ففي هذا البيت يفخر الشاعر بقبيلته، وأنها قبيلة من ثلاث قبائل في العرب لها الأساس والريادة، وعند الحديث عن الفخر القبلي الجمعي فليس من المهم أن يقول نحن، لأن الحديث واضح أنه عن بني أسد، و كلمة أثــافٍ اســم منقوص حذفت ياؤه لأنه جاء مرفوعا _لأنه خبر لمبتدأ محذوف _، نكــرة، غيــر مضاف [2].

وكما في قوله:

فَتىً مِن بَنــي لَــأمٍ أَغَــرُّ كَأَنَّــهُ   شِهابٌ بَدا في ظُلمَةِ اللَيلِ ســاطِعُ[3]

والتقدير: هو فتىً، ففي هذا البيت حذف المبتدأ، لأن المقصود به الممــدوح، فالحذف كان لأن تقدير الكلام مفهوم ضمنا بأنه يمدح هذا الفتى، فلا حاجة لأن يذكر المبتدأ لأنه معلوم، فلا حاجة لذكر ما هو معلوم، وكلمة فتى تبــرز دلالات القــوة والحيوية في الممدوح، وكما يقول البلاغيون فعدم الذكر هنا أفصح من الــذكر، لأن الذكر لن يضيف شيئا جديدا للمعنى في هذا الموضع.

٣ - حذف الناسخ:

كقوله:

لــأَمنَعَ مــالاً مــا حَيِيــتُ بِــأُلوَةٍ   سَأَمنَعُهُ إِن سَــرَّني غَيــرَ مُقَــسِمِ[4]

والتقدير ما كنت لأمنع، ويفيده السياق حيث يفخر الشاعر بنفسه، وأنــه مــن أهل الكرم والبذل والعطاء، فهل يعقل أن يصف نفسه بالبخل وأنه سيمنع المال عن المحتاج، فهذا ما لا يصح من الشاعر، الذي يريد أن يظهر من نفسه شلالا متــدفقا بالعطاء لا ينقطع أبدا.

---

1 الديوان: ٢١٠- الأثافي: الأحجار التي تنصب عليها القدر، وعددها ثلاثة، راسيات: أي ثابتات، خزيمة: أبو أسد، المناقب: الطرق.

2 أوضح المسالك إلى شرح ألفية ابن مالك،، ابن هشام الأنصاري – دار الفكر - بيروت ، المجلد الرابع: ٣٤٤

3 الديوان: ١٤٢

4 الديوان: ٢٠١

وهذا النوع لا يشكل ظاهرة في ديوان بشر بل جاء في مواضع قليلة.

٤ -حذف الناسخ واسمه:

كقوله:

صَبوراً عِنــدَ مُختَلَــفِ العَــوالي إذا ما الحَــربُ أَبــرَزَتِ الكَعابــا[1]

والتقدير: كنتُ صبورا، وكقوله ، ولأن بشرا يرثي نفسه قبل الموت، ويشعر أنه لن يبقى له إلا لحظات قليلة في الحياة، جعل الحديث بصيغة الماضي،وحتى لو لم يذكر، فلا حاجة لذكر المحذوف، وكذلك قوله:

أَو شِبهُ خاضِــبَةٍ كَــأَنَّ جَناحَهــا هِدمٌ تَجاسَرُ فــي رِئــالٍ خُــضَّبِ[2]

والتقدير: أو كأنها شبهُ خاضبة، وذلك على اعتبار البيت السابق، وما جاء فيه من أداة التشبيه (كأن) والضمير المتصل، وهو قوله:

وَتَــشُجُّ بِــالعَيرِ الفَــلاةَ كَأَنَّهــا فَتخاءُ كاسِرَةٌ هَوَت مِــن مَرقَــبِ[3]

٦ - حذف المعطوف:

نحو قوله:

حَلَفتُ بِــرَبِّ الــدامِياتِ نُحورُهــا وَما ضَمَّ أَجوازُ الجِواءِ وَمِــذنَبُ [4]

وتقدير المحذوف (وحلفت بما ضم)، فالمعطوف الفعل حلف وحرف الجــر الباء، وواضح أنه لا حاجة تذكر لتكرار كلمة حلفت، لأن المعنى واضح أن الشاعر لا زال يقسم.

ومنه قوله :

<u>بِنــا كَيــفَ</u> نَقــتَصُّ آثــارَهُم كَما تَستَخِفُّ الجَنــوبُ الجَهامــا [5]

---

1 الديوان: ٧٦ - العوالي: الرماح، مختلف العوالي: اختلاف الرماح عند الطعن صاعدة هابطة، الكعاب: الجارية التي كعب ثديها أي نهد.

2 الديوان: ٨٢- الخاضبة: النعامة، الهدم: الثوب الخلق البالي، تجاسر: أصلها تتجاسر، أي تتطاول وترفع رأسها في سيرها، الرئال: جمع رأل وهو ولد النعامة.

3 الديوان: ٨١ – تشج الفلاة: تشقها وتسير بها سيراً شديداً، العير: حمار الوحش، فتخاء: أي عقاب فتخاء، المرقب: الموضع المشرف من علم أو رابية يرتفع عليه الرقيب للمراقبة.

4 الديوان:٦٠ – الداميات نحورها: يريد الهدي الذي ينحر بمكة، الأجواز: جمع الجوز، الجواء ومذنب: موضعان.

5 الديوان: ١٩٧- بنا: أي فسائل بنا، بتقدير فسائل، نقتص آثارهم: نتبعها لمطاردتهم، تستخف: تطرد وتسوق، الجنوب: ريح الجنوب، الجهام: السحاب الذي لا ماء فيه أو السحاب الذي هراق ماءه.

والتقدير: فسائل بنا كيف نقتص آثارهم، والمحذوف فعل الأمر وحرف العطف الفاء، والحذف لأمرين هنا أن تكرار الفعل سائل سيصبح ممجوجا، وضعفا في بلاغة الشاعر،طالما سبقته قرينة في الأبيات السابقة، عندما يقول:

فَسائِل بِقَومي غَداةَ الوَغى إذا ما العَذارى جَلَونَ الخِداما وَسائِل
وَكَعباً فَسائِلهُمُ وَالرِبابَ هَوازِنَ عَنّا إذا ما
لَقيناهُمُ كَيفَ نُعليهِمُ بَواتِرَ يَفرينَ بَيضاً وَهاما [1]

كما أنه سيؤدي إلى إخلال في الوزن الشعري، تفاداه الشاعر بهذا الحذف.

ومنها قوله:

تَظَلُّ النِعاجُ العينُ في عَرَصاتِها وَأَولادُها مِن بَينِ فَذٍّ وَتَوأَمِ [2]

والتقدير وتظلُّ أولادها من بين فذٍّ وتوأم، ومادام الحديث عن العرصات وما فيها من النعاج العين وأولادها، فطبيعة الحال أن تنتشر مع أولادها فيها، لذلك لم يذكر المعطوف تظل لهذا الفهم.

وقد يقدَّر الكلام المحذوف كالتالي: وأولادها في عرصاتها من بين فذٍّ وتوأم

٧- حذف الموصوف:

نحو قوله:

سَأَقذِفُ نَحوَهُم بِمُشَنَّعاتٍ لَها مِن بَعدِ هُلكِهِمُ بَقاءُ [3]

على تقدير (بقصائد مشنعات) أو (بأبيات مشنعات)، ويمكن اعتبار الحذف جرى في الاسم المجرور، بعد حرف الجر الباء، فالعربي الفصيح بفطرته وسليقته اللغوية يعلم أن المقصود بالمشنعات القصائد، وحذف كلمة قصائد أو أبيات تجعل وقع الكلام مؤثرا أكثر في القوم، بعكس ذكر المحذوف الذي يخفف من لهجة التهديد وبشاعته. وكقوله:

بِأَسحَمَ لَأمٍ زانَهُ فَوقَ رَأسِهِ كَما نَفَذَت هِندِيَّةٌ لا تَصَدَّعُ [1]

---

1 السابق: ١٩٧- فسائل بقومي: اسأل الناس عن قومي، الخدام: جمع خدمة وهي الخلخال، جلون الخدام: أي كشفن عن الخدام، الرباب: عدة قبائل، هي تيم وعدي وعكل ومزينة وضبة، هوازن: قبيلة من قبائل قيس عيلان، نعليهم بواتر: نضربهم على رؤوسهم بالبواتر، وهي السيوف، يفرين: يقطعن، البيض: الخوذ، الهام: جمع هامة وهي الرأس.

2 الديوان: ٢٠٠– النعاج: هي البقرة الوحشية ها هنا، العين: جمع عيناء: هي الواسعة العينين، عرصات الدار: ساحاتها التي ليس فيها بناء، الفذ: الفرد.

3 الديوان: ٥٦ – مشنعات: يريد قصائد الهجاء.

والتقدير (قرن أسحم) والأسحم وصفٌ لقرن الثور، والقرائن اللغوية تدلل على ذلك كقوله فوق رأسه،والأسحم اللون الأسود، شديد السواد، والذي يعطي رهبة ورعبا عند الحديث عنه، وحذف الشاعر كلمة قرن ليجعل من صفة ذلك القرن محل الاهتمام.

٨ - حذف حرف الجر:

ويكثر حذف حرف الجر (رب) حتى يشكل ظاهرة،ويكثر ذلك في الحديث عن الحيوان أو الصحراء، كقوله:

وَخَرْقٍ قَدْ قَطَعْتُ بِذَاتِ لَوْثٍ أَمُونٍ مَا تَشَكَّى مِنْ جِرَاحِ [2]

أي ورب خرقٍ، وكقوله:

وَخَيْلٍ قَدْ لَبَسْتُ بِجَمْعِ خَيْلٍ عَلَى شَقَّاءَ عِجْلِزَةٍ وَقَاحِ [3]

أي رب خيلٍ، وكذلك قوله:

وَشَعثٍ قَد هَدَيتُ بِمُدلَهِمٍّ مِنَ المَوماةِ يَكرَهُهُ الجَميعُ [4]

والتقدير (رب شعث) .

وواضح أن الأمر عند الشاعر لم يكن بتلك الكثرة، ولكنه أراد بهذا الحذف في الأمثلة السابقة أن يبرز أهمية الأشياء المذكورة مباشرة ليبين صفاته وأفعاله المحمودة من خلالها، سواء كان قدرته على اختراق الصحاري المهلكة الصعبة أو شجاعته في الحروب فارسا فوق الخيل، أو كرمه وبحثه عن التائهين في الصحراء، لإطعامهم وإكرامهم.

٩ - حذف الاسم المجرور:

أكثر ما جاء الحذف في الديوان حذف الاسم المجرور بعد حروف الجر المختلفة، مثل حروف الجر: الكاف، إلى، الباء ... كقوله:

---

1 الديوان: ١٤٦ – بأسحم: أي بقرن أسحم، الأسحم: الأسود، اللأم: الشديد، زانه: أي زان ثور الوحش، الهندية: السيوف إذا عملت ببلاد الهند واحكم عملها، واحدها هندي، نفذت: إذا خالطت الجوف وخرج طرفها من الشق الآخر، لا تصدع: أي لا تتصدع أي لا تنكسر.

2 الديوان: ٨٩- الخرق: الأرض البعيدة الواسعة تنخرق فيها الرياح، ذات لوث: ذات قوة، الأمون: يؤمن عثارها.

3 الديوان:٩٠- شقاءه: أي فرس شقاء، هي الطويلة: العجازة: الفرس القوية الشديدة الخلق. الوقاح: الصلبة الحافر.

4 الديوان: ١٥٦ - شعث: رجال شعث، هو المفرق الشعر المغبر من التعب، السفر: المومات: الفلاة الواسعة لا ماء بها ولا أنيس، الفلاة المدلهمة: التي لا أعلام بها، كأن الظلام يسترها.

تَعَنّاكَ نَصبٌ مِن أُمَيمَــةَ مُنــصِبُ   كَذي الشَوقِ لَمّا يَسلُهُ وَسَــيَذهَبُ[1]

والتقدير: كتعنِّي ذي الشوق،حيث حذف المصدر (تعنِّي) بعد حــرف الجــر، فذو الشوق معروف بطبيعته أنه مصاب بمرض العشق لا يبرأ منه لــذلك الحــديث عنه لا يحتاج لذكر التعنِّي، وإلَّا صار زيادة لا طائل منها.

ونحوه حذف الاسم المجرور بعد إلى، كقوله:

لَتَحــتَمِلن مِــنكُم بِلَيــلٍ ظَعينَــةٌ   إِلى غَيرِ مَوثوقٍ مِنَ العِزِّ تَهــرُبُ[2]

والتقدير إلى مكان غير موثوق، فالأماكن لاتهم هنا بقدر ما يهم صفة المكان، الذي لا يحمل إلا صفة واحدة، أنه مكان غير آمن غير موثوق الحماية، فليهربوا إلى أي مكان، فكلها غير موثوقة، ولا تنجي الهاربين إليها من عقاب وسيوف بني أسد.

ومنه حذف اسم حرف الجر مِن كقوله:

عَفَت مِن سُلَيمى رامَــةٌ فَكَثيبُهــا   وَشَطَّت بِها عَنكَ النَوى وَشُعوبُها[3]

والتقدير عفت من ديار سليمى، فلا يطفو على سطح تعبيراته إلا من يحــب، فالأرض والديار لا تعني الشاعر بقدر ما يعنيه من كان في الديار، لذلك جاء حذف كلمة ديار ليصل مباشرة لهدفه المنشود، وهو سلمى.

ومنه حذف الاسم المجرور بعد حرف الباء:

وَلَقَد أُسَلّي الهَــمَّ حــينَ يَعــودُني   بِنَجاءِ صادِقَةِ الهَــواجِرِ ذِعلِــبِ[4]

والتقدير بناقةٍ نجاء، فهو لا يريد من الناقة هنا هيكلها الخارجي أو لحمهــا، وإنما أراد صفاتها وقدراتها، لذلك أهمل كلمة ناقة وأبرز أهم صفة يريدها، وهي أن تكون نجاءً له خلال طريق رحلته المهلكة الصعبة في الصحراء، وهو بذلك يضمن الإيجاز في القول، والبعد عن العبث.

١٠ - حذف أداة النداء:

---

1 الديوان: ٥٩ - تعنى: أتعب وأشقى، النصب: الداء والبلاء.

2 الديوان: ٦٠ – الظعينة: المرأة في الهودج.

3 الديوان: ٦٤ - شطت: بعدت، النوى: الوجه الذي يريده الإنسان في الرحلة، الشعوب: جمع شعب بفتح الشين وهو المكان الذي شعب إليه أي ذهب.

4 الديوان: ٨٠- النجاء: السرعة في السير، صادقة الهواجر: أي ناقة قوية على السير في الهواجر حيث اشتداد الحر، الذعلب: الناقة السريعة.

نحو قوله:

بَني عــامرٍ إِنّــا تَركنــا نِــساءَكُم   مِنَ الشَلِّ وَالإيجافِ تَدمى عُجوبُها[1]

والتقدير: يا بني عامر، وكأن الشاعر لا يريد التكلم عنهم وهو بعيد فجاء الحذف ليجعله كأنه بينهم، إمعانا في التحدي، وليضفي مزيدا من الانتصارات المعنوية لقومه، بعد الانتصارات العسكرية.

١١ - حذف نائب الفاعل:

مَضى قَصدَ الـسَبيلِ وَكُــلُّ حَــيٍّ   إِذا يُـــدعى لِمَيتَتِـــهِ أَجابــــا[2]

والتقدير: إذا يدعى كلُّ حي لميتته أجابا

١٢ - حذف جواب الشرط:

كقوله:

يا فارِســاً مــا فــادَ أَوَّلَ فــارِسٍ   ثَقِفاً إِذا اِنفَلَتَ العِنــانُ مِــنَ اليَــدِ[3]

والتقدير: إذا انفلت العنان من اليد فأنت فارسٌ.

فالتكرار لكلمة فارس يفقد النص قيمته ودلالته، فكان الحذف أجمل خصوصا وأن كلمة فارس تكررت مرتين، ولم تعط المعني مزيدا من الفائدة.

ومما سبق نرى أن الحذف عند بشر ينسجم ووظيفة الإيجاز والاختصار التي اعتمدها في أسلوبه ، لسرعة توصيل الفكرة، وعدم الإطناب.

---

1 الديوان: ٦٨- الشل: السوق والطرد، الإيجاف: السير الشديد على الخيل والإبل جميعاً، العجوب: يريد بها الإعجاز

2 الديوان: ٧٥ - قصد السبيل: واضح الطريق، القصد: استقامة الطريق.

3 الديوان: ١٠١ - فاد: هرب أو حذر شيئاً فعدل عنه جانباً، الثقف: الحاذق الذكي الفطن.

الفصل الرابع

البنية الموسيقية

- الموسيقى الخارجية

- الموسيقى الداخلية

تمهيد:

شكلت الموسيقى عنصرا هاما لدى العربي الجاهلي، وذلك لطبيعة الحياة الصحراوية الجافة والقاسية التي كان يحياها، فكان يعيش في صحراء موحشة تحيط به الأخطار ليلَ نهار، كما ويتنقل ما بين الفيافي والقفار وحيدا أو في جماعات، فكان يحتاج لما يخفف عنه من قسوة الصحراء وجحيمها الدائم، فكان الحادي ينطلق بحنجرته صادحا بالألحان والأناشيد التي تؤنس وحشته، وتبدد وحدته.

وكانت اجتماعاتهم في أفراحهم وانتصاراتهم، سببا من أسباب تأليف الأناشيد والألحان وترديدها والتغني بها.

وقد نشأ العرب أمة أمية، لا تمارس الكتابة أو القراءة إلا ما نزر،" ولقلة انتشار الكتابة وانحسارها في أفراد قليلين، يسهل علينا أن نعبِّر عن الأمة العربية بأنها أمة أمية _ أي لا تقرأ ولا تكتب _، وبذلك سماها الكتاب حينما جاء الإسلام، فقال: (هو الذي بعث في الأميين رسولا منهم) "[١]، فكان شعراؤهم يترنمون الأشعار، ولم يكن لديهم من وسائل لحفظ هذا المنتج الأدبي وتداوله _ بسبب أميتهم _ سوى الحفظ والتخزين في الذاكرة، "وعدم الكتابة سبب كبير في اعتماد الإنسان على قوته الحافظة،والقوة متى استعملت نمت، لذلك كان العرب من أحفظ الأمم، فكانت تلقى عليهم القصائد في المجتمعات فيتلقفونها ويتغنون بها كلا أو بعضا، وربما فاتهم الشيء منها إذا اشتبه عليهم الأمر فقدموا وأخروا"[٢]، ولما كان العقل الإنساني عقلا منظما، كما أكدت الأبحاث التربوية الحديثة، فإن قدرته على حفظ الأمور المنظمة، أسرع من حفظ الأمور والمعلومات العشوائية اللامنظمة [٣]، لذلك كان موروث الشعر أكثر من النثر مما جاءنا من التراث الجاهلي، لطبيعة الشعر الذي يقوم على ضربات موسيقية رتيبة، يسهل على العقل العادي حفظها وتخزينها بسرعة أكثر من النثر [٤].

---

1 الدولة الأموية –المرحوم الشيخ /محمد الخضري بك – تحقيق الشيخ /محمد العثماني – دار القلم – بيروت –لبنان، الطبعة الأولى ١٤٠٦هـ -١٩٨٦م: ٦٧

2 السابق : ٦٧

3 ارجع لكتاب: أسس التعلم ونظرياته، د/ صلاح الدين أبو ناهية، دار النهضة العربية – القاهرة، طبعة أولى ١٩٩١م:١٠٩-١١٥، وكذلك كتاب: سيكولوجية التعلم، د/ مصطفى فهمي - مكتبة مصر، الطبعة الثالثة ١٩٥٧م: ١٧٩.

4 انظر (موسيقى الشعر)، إبراهيم أنيس، الطبعة الخامسة ١٩٨١م: ١٢-١٣

هذه الحقيقة السابقة اكتشفها العربي الجاهلي بفطرته، فـأكثر مـن اختـراع الأوزان الموسيقية في أشعاره حتى يضمن خلود ثقافته، وسهولة تداولها بين الناس، مما يؤدي إلى خلوده وخلود قبيلته بين القبائل، لذلك كان الشاعر في القبيلة أهم مـن الخطيب.

ومن هنا كانت الموسيقى أهم أركان الشعر، الموسيقي.. ملازمة للـشعر، قديمه وحديثه، وهي سر من أسراره، ولا يمكن تصور وجـود شـعر دون وجـود موسيقي، بغض النظر عن ماهية تلك الموسيقي وكيفية خلقها، وإذا كان الشعر فـي مفهومه الواسع، يتوجه بخطابه إلي عواطف الناس وأحاسيسهم ويستثير اهتمـامهم بالصور التي يعبر عنها والأخيلة التي يمد آفاقه إليها، فإن لموسيقي ذلـك الـشعر، منزلتها التي لا يمكن تعويضها أو الاستغناء عنها.

واهتمام الشاعر بأخيلته وصوره ومعانيه وألفاظه وعنايته بكل ذلك، لا يمكن بأي حال من الأحوال أن يكون في معزل عن اهتمامه وعنايته بالموسيقي التي تحمل كل تلك الأخيلة والصور والمعاني والألفاظ وترافقها وتقترن بها.

والوزن أهم أركان الموسيقى في الشعر، فالوزن هو القالب الموسيقي للأفكار والعواطف، وهو جزء لا يتجزأ من تجربة الشاعر، فلا يمكن الفصل بينـه وبـين الموضوع، فهو لا يقوم بنفسه، كما أن جمالية الموضوعات لا تكتمل دون الاعتماد عليه، وهو أشبه بالخميرة كما يرى (كولردج)، حيث يقول: " إن الوزن إذا ما قُصد استعماله لأغراضٍ شعرية أشبه ما يكون بالخميرة.... فالخميرة في ذاتهـا عديمـة القيمة، بل إنها كريهة المذاق، ومع ذلك فهي تضفي على الشراب الذي تمتزج بـه بنسبٍ معقولة روحا حيوية "[١].

أولاً: الموسيقى الخارجية في شعر بشر:

سأقوم بتناول الموسيقى الخارجية عن بشر من ثلاثة محاور، كما يلي:

١. الأوزان
٢. الزحافات والعلل
٣. القافية

---

1 قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د/ محمد زكي عشماوي، القاهرة، دار الشروق، ١٤١٢ه- ١٩٩٤م: ٢٢٩

الأوزان الشعرية عند بشر:

لقد دار جدل كبير، وقيل الكثير عن علاقة الموضوعات بالأوزان، ومناسبة بعض الأوزان لبعض المعاني والأحوال النفسية، وحسب ما يُعتقد فإن اليونانيين القدماء أول من فكر في مثل هذه القضية، حيث جعلوا لكل موضوع وزنا خاصا، حيث أشار أرسطو إلى ذلك في حديثه عن الملحمة عندما قال:" والتجربة تدلنا على أن الوزن البطولي هو أنسب الأوزان للملاحم، ولو أن امرءاً استخدم في المحاكاة القصصية وزنا آخر، أو عدة أوزان لبدت نافرة، لأن الوزن البطولي هو الأرزن والأوسع، أما الوزن الأيامبي، والوزن الرباعي الجاري (التروكي) فمليئان بالحركة: فأحدهما أنسب للرقص، والآخر أنسب للفعل "[١]، ولكنَّ السؤال الذي يطرح نفسه، هل التزم الشعراء اليونان فعلاً بهذه القاعدة التي قررها (أرسطو) ؟.

ربما نتائج هذا البحث تسلِّط الضوء على هذا الجواب وإن كان ظنياً إلا أن الحقيقة الراسخة لا يمكن أن يصل إليها إلا خبيرٌ متمرس في اللغة اليونانية القديمة التي يستطيع من خلالها قراءة الملاحم، ومعرفة الأوزان التي قيلت بها، ثم الحكم على صحة هذه القاعدة أو عدمها، أو من خلال الاطلاع على الأبحاث النقدية اليونانية حول الأدب اليوناني القديم .

ويُعتبر ابن طباطبا من أوائل النقاد العرب الذين لمَّحوا إلى هذا الموضوع عندما قال: " فإذا أراد كل شاعر بناء قصيدة، مخَّضَ المعنى الذي يريد بناء الشعر عليه في فكره نثراً، وأعدّ له ما يلبِّسه إياه من الألفاظ التي تطابقه، والقوافي التي توافقه، والوزن الذي يسلس له القول عليه" [٢].

وكان حازم القرطاجني أول أولئك النقاد الذين أثاروا هذه القضية بصورة مستقلة في كتابه "منهاج البلغاء"، حيث تأثر بما نقله ابن سينا عن أرسطو فقال " فإذا أراد الشاعر الفخر، حاكى بالأوزان الفخمة الباهية الرضية، وإذا قصد في موضع قصداً هزلياً أو استخفافياً، وقصد تحقير شيء أو العبث به، حاكى ذلك بما يناسبه من

---

1 فن الشعر، أرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي :٦٨.

2 عيار الشعر/ ابن طباطبا، تحقيق د: محمد سلام، منشأة المعارف بالإسكندرية، الطبعة الثالثة: ٤٣.

الأوزان الطائشة القليلة البهاء وكذلك وفي كل مقصد" [1]، ويدل تأثره بأقوال أرسطو في هذه القضية قوله " وكانت شعراء اليونانيين تلتزم لكل عرض وزناً يليق به، ولا يتعداه منه إلى غيره[2]، كما ويَخلَع على كل بحر بعض الصفات التي تجعله يلائم بعض الأغراض دون البعض، فالطويل عنده من البحور الفخمة الرضية، كما أن فيه بهاء وقوة تجعله يصلح للأغراض الجادة كالفخر ونحوه، وفيه يميل اللفظ إلى جزالةٍ وحسنِ اطِّراد، وفي بحر الخفيف رشاقة وجزالة، وفي المتقارب سهولة وبساطة، وفي المديد رقة ورشاقة ولين، وفي الرمل لينٌ وسهولة، أما المنسرح ففيه اطِّراد الكلام مع بعض اضطراب وتقلقل، وإن كان الكلام فيه جزلاً، وفي المجتث والمقتضب حلاوة قليلة مع طيش فيهما " [3]، والذي يبدو أن حازماً تأثر بما في " فن الشعر" لأرسطو دون دراسةٍ أو نقد، فنقل آراءه دون أن يتحقق من صحتها أو على الأقل مدى موافقة النظريات النقدية في الشعر اليوناني مع النظريات النقدية في الشعر العربي.

وهذا الفهم مضى فيه كل من ترجم لهذا الكتاب من العرب وخاصة الفلاسفة منهم أمثال ابن سينا وابن رشد والفارابي حيث ينقل الدكتور يوسف بكَّار آراءهم في ذلك سواء في شروحهم لكتاب نقد الشعر أو في كتب أخرى لهم، فيرى أنهم يجمعون على هذه القاعدة دون استثناء، " فابن سينا يذكر أن اليونانيين كانت لهم أغراض محددة يقولون فيها الشعر وكانوا يخصون كل غرض بوزن على حِدة، أما ابن رشد فيرى أن من تمام الوزن أن يكون مناسباً للغرض، فرب وزن يناسب غرضاً آخر، ويرى الفارابي أن الربط بين الوزن والموضوع لم يوجد عند أمة أخرى غير اليونانيين من الأمم الماضية والحاضرة أي إلى عهده " [4].

---

1 منهاج البلغاء وسراج الأدباء / أبي الحسين حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق / محمد الحبيب بن الخوجة،دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م :٢٠٥، ٢٦٦.

2 حازم القرطاجني: د/ كيلاني حسن سند - القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ١٩٨٦م:٢٣٦- ٢٣٧.

3 المصدر السابق :٢٣٦- ٢٣٧.

4 يُنظر بناء القصيدة العربية، د. يوسف حسين بكّار، ط ١٣٧٩ ــ ١٩٧٩م: ٢١٥ ــ ٢١٦ .

وممن ناصر قضية اختيار الوزن حسب الموضوع سليمان البستاني الـذي راح يردد مقولة الربط بين الوزن والموضوع [1]، لكن البستاني أيضاً شـأنه شـأن "حازم" لم يستطع أن يتقيد بهذه القاعدة، فقد أكَّد أنه عندما ترجم الإلياذة وهـي ذات الموضوع الملحمي المتماسك اعتمد على عشرة أبحر من الشعر العربي حيث عدَّدها ثم علَّق عليها قائلاً: " تلك هي الأبحر العشرة التي نظمتُ عليها الإلياذة فقـد تـرى النشيد كله بحراً واحداً، وقصيدة واحدة، وقد تتعدد فيه الأبحر والقصائد علـى مـا تراءى لي من سياق الكلام "[2].

فنرى أن البستاني قد نسف نظريته بنفسه دون أن يدعنا نعاني لـذة البحـث حول مدى التزامه بنظريته تلك، وعليه فهو صنو القرطاجني، ومتتبع هداه في هـذا التناقض الواضح بين النظرية والتطبيق.

ويرى "محمد الشايب" أن لكل عاطفة أو معنى نغمة خاصة فـي الموسـيقى والغناء، وهي أليق به وأقدر على تعبيره لأنها صوته الطبيعي وصـورته الحـسيّه الدقيقة "[3]، وبعد أن يعدد أبحر الشعر العربي واسـتعمالاتها الأفـضل فـي جميـع المجالات يقول: "هكذا تختلف البحور باختلاف المعاني والأغراض، وخير الأوزان ما لازم موضوعه أو عاطفته العامة، وعلى الناقد أن ينظر في هذه الـصلة بـين المعنى والوزن لعله يجد في ذلك تناسباً يكسب النظم قوّة وجمالاً أو تجافيـاً يـذهب بروعة الشعر وحسنه "[4]، فهو لا يختلف عن حازم أو البستاني ويمكن الرد عليه بما وجدناه عند حازم والبستاني من المآخذ، ونقول له لو كان هذا الكلام صـحيحاً فلِـمَ جاءت المعلقات كل معلقة على وزن واحد وتحوي أغراضاً عدة كما فـي معلقـة امرئ القيس أو معلقة زهير بن أبي سلمى؟!.

وهناك فريق آخر يعارض نظرية الفريق السابق في التوفيق ما بين الـوزن والمعنى،وجُلُّهم من النقاد المحدثين المتأثرين بالآراء النقدية الحديثـة الوافـدة مـن المدارس الغربية، وبعضهم استعان بالدراسات الإحصائية المـساعدة للتحقُّـق مـن

---

1 مقدمة الإلياذة- سليم البستاني، دار المشرق – بيروت :٩١ ــ ٩٤.

2 المصدر السابق: ٩٤.

3 ينظر أصول النقد الأدبي / محمد الشايب، الطبعة الثامنة - سنة ١٩٧٣م: ٣٢٢ ــ ٣٢٤.

4 المصدر السابق : ٣٢٢ ــ ٣٢٤.

صدق النظريات القديمة، ومنهم إبراهيم أنيس ومحمد غنيمي هلال، ومصطفى هدّارة، وشكري عباد، وشوقي ضيف، ومحمد مندور، وعز الدين إسماعيل، والدكتور يوسف حسين بكار[1].

فالدكتور محمد غنيمي هلال يرى أن " القدماء من العرب لم يتخذوا لكل موضوع من هذه الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر القديمة... وتكاد تتفق المعلقات في موضوعها، وقد نظمت من الطويل والبسيط والخفيف والوافر والكامل[2]، وهذه نظرة صحيحة تتفق مع النتيجة التي توصلت إليها أثناء دارستي لديوان الخنساء [3].

ويرى هذا الرأي كذلك إبراهيم أنيس عندما يجيب على سؤال: فهل اتخذ القدماء لكل موضوع من الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر التي رويت لنا ؟ وهو يجيب على ذلك بقوله: " إن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بمثل هذا التخيّر أو الربط بين موضوع الشعر ووزنه "[4].

ويرى الدكتور / إبراهيم عبد الرحمن أن " النظرة إلى الأوزان الشعرية التي ترى فيها أدوات موسيقية تتسع للتعبير عن العواطف المتناقضة والمختلفة في وقت واحد، تحملنا على أن نرفض هذه الآراء القديمة والحديثة على السواء، تلك التي

---

1 ينظر بناء القصيدة العربية، دكتور يوسف بكار: ٢١٨.

2 النقد الأدبي الحديث ــ د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة مصر للطبع والشر ــ القاهرة: ٤٤١.

3 تحليل ديوان الخنساء:

الرقم	البحر	مرات الاستخدام	النسبة	الرقم	البحر	مرات الاستخدام	النسبة
١.	الطويل	٢٥ مرة	٢٧	٧.	الكامل	٥ مرة	٠,٥
٢.	البسيط	٢٣ مرة	٢٥,٤	٨.	الخفيف	٢ مرة	٠,٢
٣.	الوافر	١٢ مرة	١٣,١	٩.	مجزور الطويل	١ مرة	٠,١
٤.	مجزور الرجز أو السريع	٨ مرة	٠,٨	١٠.	الرجز	١ مرة	٠,١
٥.	السريع	٦ مرة	٠,٦	١١.	الرمل	١ مرة	٠,١

4 موسيقى الشعر، د. إبراهيم أنيس- ط ٥ سنة١٩٨١م: ص ١٧٧.

تحاول الربط بين البحور الشعرية المختلفة، وبين معانٍ وموضوعات شعرية بعينها "[1]

ويبدو أن أصحاب هذا الاتجاه لا يكتفون بهذا الرأي بل يضعون تصورات أخرى، مثل ربط الوزن بالعاطفة بدلا من ربطه بالموضوع، فالدكتور يوسف بكّار يرى " أنْ نربط بين العاطفة والوزن وهو مذهب عدد من النقاد الأجانب... أمثال هازلت وريتشاردز ودي لا كروا [2]، وكذلك يرى كولردج ذلك كما ينقل عنه الدكتور محمد زكي العشماوي حيث يقول: " مجمل القول في الوزن عند كولردج أنه جزء لا يتجزأ من التجربة يصدر عن درجة عالية من التوازن بين العاطفة المشبوبة والإرادة الواعية "[3]، أما الدكتور إبراهيم أنيس فعندما يتكلم عن العلاقة بين العاطفة والوزن يقول " نستطيع - ونحن مطمئنون- أن نقرر أن الشاعر في حالة اليأس والجزع، يتخير عادة وزنا طويلا كثير المقاطع يصب فيه من أشجانه ما ينفس عن حزنه وجزعه، فإذا قيل الشعر وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال النفسي وتطلب بحراً قصيراً يتلاءم وسرعة النفس وازدياد النبضات القلبية "[4]، ولكن الأستاذ عبد الله الزيات يخالف هذا الرأي، ويرد على الدكتور إبراهيم أنيس بأنه درس موسيقى الشعر الذي قيل في رثاء المدن الأندلسية، وقد قيل بعضه أثناء سقوط المدن أو قبل سقوطها بوقت قريب أو بعد سقوطها بوقت طويل، بقوله: "ولكن لم نستطع أن نمضي مع نظرية إبراهيم أنيس هذه في أن الشعر إذا قيل وقت المصيبة والهلع تأثر بالانفعال وتطلب بحراً قصيراً، وهو ما لم يتحقق في قصائد رثاء المدن فبعض القصائد الطويلة في أبحر طويلة، وكان منها ما قيل في وقت الهلع إذ قيل في وقت حصار المدينة، ولخطة سقوطها "[5].

ويؤيد الدكتور محمد غنيمي هلال رأي د/ إبراهيم أنيس عندما قال " فقد يقع الشاعر على البحر ذي التفاعيل الكثيرة في حالات الحزن لاتساع مقاطعه وكلماته

---

1 الشعر الجاهلي – قضاياه الفنية والموضوعية، د/ إبراهيم عبد الرحمن _ مكتبة الشباب – المنيرة – مصر: ٢٥٩-٢٦٠

2 بناء القصيدة العربية د/ بكار : ٢١٧ ــ ٢١٨

3 قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث د. عشماوي: ٢٢٩.

4 موسيقى الشعر. د: إبراهيم أنيس: ١٧٧-١٧٨.

5 رثاء المدن في الشعر الأندلسي ــ الأستاذ/ عبد الله محمد الزيات ــ منشورات جامعة قاريونس ــ ليبيا، : ٥١٣ ــ ٥١٤ بتصرف.

لأنّاته وشكواه محباً كان أو راثياً "[1]، ولا أدري أي دليل يقوم علـــى صـــحة هـــذه النظرية التي افترضها كلٌّ من الدكتور/ محمد غنيمي هـــلال، والأســـتاذ: إبـــراهيم أنيس، حيث قمت بدراسة ديوان الخنساء فوجدتها نظمت أوزانها في واحدة وتسعين قصيدة وقطعة، والتي منها السريع والبطيء والطويل والقصير والمجـــزوء، وكلنـــا يعلم أن الحالة النفسية التي لازمتها - بعد مقتل أخويها صخر ومعاوية - عاشـــت معها، وكانت ترافقها وهي تبكيهما وتذكرهما حتى بعد إسلامها لأنها علمت أنهم في النار - كما أُثِر عنها -، ورغم ذلك لم تلتزم ببحر واحد أو وزن واحد، وإنما نظمت حزنها ولوعتها في عديد من الأوزان والأبحر، ولو كان الأمر كما يقول الـــدكتور/ إبراهيم أنيس أو الدكتور / محمد غنيمي هلال لوجدنا الخنساء التزمت وزناً واحداً، ولكن هذا التنوع ما بين الأبحر الطويلة التراكيب والقصيرة، وما بين الأبحر البطيئة الإيقاع والسريعة، يجعلنا نرى عدم دقة مثل هذه النظرية.

والذي أراه أن الشاعر لا يملك الإرادة التي يستطيع فيها اختيار الوزن الـــذي يُريد بل إن الوزن يطفو من خلال الإيحاء اللاشعوري بحيث لا يملك التحكُّم فيـــه، كسيل الماء المتدفق من علٍ، فلا يملك أحدٌ ساعتها تحويل مساره بـــل يختـــار مـــن المسالك والدروب والسبل التي تلائم جريانه ولا توقف مسيره، ولكن الشاعر يملـــك حرية ترتيب الكلمات أو الأبيات أو تغيير بعضها كما كان يفعل بعض الشعراء مثل زهير بن أبي سلمى، بعد أن يكون قد اختمر الوزن عنده، وكتب معظم الأبيات فـــي قصيدته.

عند الانتقال إلى ديوان بشر، واستعراض الموضوعات التي تناولها الشاعر، وبدون النظر إلى ملحقات الديوان التي يُظن نسبتها إلى بشر، نجد أن عدد قـــصائد ديوان بشر(٤٦) قصيدة موزعة على ثمانية أبحر مرتبة حسب الجدول التالي:

توزيع الأوزان الشعرية في ديوان بشر			
الرقم	البحر	عدد القصائد	عدد الأبيات
١.	الوافر	٢٠	٤٢٧
٢.	الطويل	١٠	١٦٦
٣.	الكامل	٥	٦٧

1 انظر النقد الأدبي الحديث: ٤٤١ ــ ٤٤٢.

٤.	البسيط	٥	٦٠
٥.	الرجز	٣	١٩
٦.	المنسرح	١	٢٣
٧.	الخفيف	١	١٦
٨.	المتقارب	١	١٩
المجموع	٨	٤٦	٧٩٧

من خلال الجدول السابق يتبين لنا أن أكثر البحور استخداما عند بشر كان بحر الوافر، يليه الطويل ثم الكامل والبسيط ثم الرجز، وأخيرا المنسرح والخفيف والمتقارب.

وواضح أن أكثر الأبيات كانت للوافر ٤٢٧ بيتا، ثم الطويل ١٦٦ بيتا، ثم الكامل ٦٧ بيتا، ثم البسيط ٦٠ بيتا، فالمنسرح ٢٣، ثم الرجز والمتقارب ١٩ بيتا، وأخيرا الخفيف ١٦ بيتا.

ولو أردنا أن ندرس علاقة الموضوعات بالأوزان من خلال ديوان بشر، فإننا سنجد أن بحر الوافر نظم فيه بشر ٢٠ قصيدة تنوعت موضوعاتها كما يلي[١]:

بحر (الوافر) في الديوان ضم قصيدتين في الرثاء هما: القصيدة رقم (٥) وكانت في رثاء بشر لنفسه، والقصيدة رقم (٣٠) في رثاء بشر لأخيه سمير، كما وضم أربع قصائد في المدح وهي القصائد: ٢٩- ٣٥- ٤٤- ٤٦، وهناك خمس قصائد في الهجاء: ١- ٤- ١٧-١٩-٣٤، أما باقي القصائد الثمانية فكانت في الفخر والتهديد والوعيد وهي القصائد: ٢-١٥-١٨-٢٣-٢٧-٢٨-٤١، والقصيدة رقم (١٠) كانت في الفخر الفردي، وهناك قصيدة واحدة رقم (١١) في الديوان كانت لوصف الصراع الحيواني بين الثور الوحشي، وكلاب الصيد، وأظن أن هذه القصيدة وصلتنا مبتورة لأن بشرا اعتاد أن يصل إلى غرضه الرئيسي بعد الحديث عن الصراع الحيواني.

ومن هنا فإن بحر الوافر قد ضمَّ عدة موضوعات مختلفة كالهجاء، والفخر والتهديد ووصف الناقة من خلال الصراع الحيواني.

1 عند النظر إلى موضوع القصيدة الرئيسي لم نلتفت للمقدمة الطللية

وكذلك بحر (الطويل)، والذي نظم فيه بشر عشر قصائد، فكانت كالتالي: القصيدتان: ٣-٣٧ في الفخر، والقصيدتان ٢٢-٢٤ في مدح أوس بن حارثة،والقصيدة (٤٠) في مدح بن قران، والقصيدتان ٢١-٢٥ في وصف الناقة من خلال الصراع الحيواني بين الثور الوحشي والكلاب، والقصيدة (١٦) كذلك وأضاف إليها هجاء عتبة بن مالك، أما القصيدة رقم (٩) فكانت ندما واعتذارا لأوس بن حارثة، والقصيدة رقم (٢٠) كانت وصفا لهزيمة مُنِيَ بها بشر وقومه.

ومما سبق نجد أن بشرا استخدم البحر الطويل في مواضيع مختلفة: كالفخر والمدح ووصف الناقة والهجاء، والندم والاعتذار.

أما بحر (الكامل) والذي يضم خمس قصائد، فقد نوّع فيه بشر ما بين المديح في القصيدتين(٧-٣١)، والهجاء في القطعة[1] الشعرية رقم ١٤، والوصف في القطعة الشعرية رقم(٣٣)، والفخر الجمعي في القصيدة رقم(٣٨).

وبحر (البسيط) قد ضم أيضا خمس قصائد اختلفت في موضوعاتها ما بين الفخر والمدح والوصف، أما القصيدتان ٨-٢٨ فكانت في الفخر الجمعي، والقصيدتان ١٢-٤٥ في المدح وتناولت القصيدة (١٢) الصراع الحيواني في وصف الناقة قبل الدخول للموضوع الرئيسي المدح، والقصيدة (٣٢) كانت في وصف رحلة ممتعة.

والجدول التالي يوضح البحور الشعرية، والموضوعات التي تناولها الشاعر فيها:

جدول إحصائي حول ديوان بشر				
البحر	**الموضوع**	**رقم القصائد**	**عدد القصائد**	**نسبة البحر**
الوافر	الفخر والتهديد	١٥-١٨-٢٣-٢٧-٤١ - ١٠	٦	%٤١،٣
	الهجاء	١ - ٤ - ١٧-١٩-٣٤	٥	
	المدح	٢٩- ٣٥- ٤٤- ٤٦	٤	
	الرثاء	٥- ٣٠	٢	
	الصراع الحيواني	١١	١	
	الغزل	٦	١	

1 يسمي العلماء ما دون القصيدة " القطعة" أو " المقطوعة " أو " المقطَّعة " وأقل ما تكون عليه ثلاثة أبيات – راجع: دروس في موسيقى الشعر / العروض والقافية، إعداد د/ صادق أبو سليمان، الطبعة الثانية ١٤١٥ه – ١٩٩٥م: ٧٨.

الطويل	الفخر والتهديد	٢- ٣- ٣٧	٣	%٢٣،٩
	المدح	٢٢-٢٤-٤٠	٣	
	الصراع الحيواني	٢١-٢٥	٢	
	اعتذار	٩	١	
	الهجاء	١٦	١	
	وصف	٢٠	١	
الكامل	المدح	٧-٣١	٢	%١٠,٨
	الهجاء	١٤	١	
	الفخر الجمعي	٣٨	١	
	الوصف	٣٣	١	
البسيط	مدح	١٢-٤٥	٢	%١٠,٨
	فخر	٨-٢٨	٢	
	وصف	٣٢	١	
الرجز	التفاؤل	٤٢-٤٣	٢	%٠،٠٦
	الهجاء	١٣	١	
المنسرح	رثاء	٢٦	١	%٠،٠٢
الخفيف	رثاء	٣٦	١	%٠،٠٢
المتقارب	الفخر	٣٩	١	%٠،٠٢

ولو تتبعنا أكثر الموضوعات في ديوان بشر لوجدنا الفخر والهجاء ثم المدح والرثاء.

فالفخر والهجاء وردا في ٢٣ قصيدة أي ما يقرب من نصف الديوان، واستخدم لذلك جميع الأوزان عدا الخفيف والمنسرح، حيث جاءا مرة واحدة وفي الرثاء، وحتى الرثاء فإنه في الحقيقة مدح لصفات طيبة، والتي تحمل في طياتها معنى الفخر لأنها رثاء لسمير شقيق بشر، وتنوُّعُ الأوزان المستخدمة من الوافر والطويل والكامل والمتقارب بما حوت من تفعيلات طويلة وقصيرة كفاعلاتن وفعولن، تعطي بما لا يدع مجالا للشك أن بشرا لم يكن أسيرا لوزن مخصص ينظم عليه غرضا دون غرض، أو موضوعا دون موضوع، وأحسب أن الشعر الجاهلي عموما يسير على هذا المنوال، حتى في الرثاء فقد استخدم في الرثاء أكثر من بحر كالوافر والمنسرح والخفيف، مع أن حازماً القرطاجني اعتبر أن أنسب الأوزان

للرثاء بحري المديد والرمل عندما قال: " "ولِما في المديد والرمل من اللين كانا أليق بالرثاء "[1]، ومن خلال الجدول السابق نجد أن بشرا لم يستخدم أيًّا من البحرين السابقين (المديد والرمل) في الرثاء، وقد استخدم أوزان الوافر مرتين، والمنسرح مرَّة والخفيف مرَّة، وعند الرجوع إلي تحليل ديوان الخنساء نجد أن هذين البحرين أقل الأبحر التي استخدمتها الخنساء في الرثاء، فقد استخدَمَت الرمل مرّة واحدة في ديوانها الذي يحوي واحداً وتسعين قصيدة ومقطوعة في الرثاء، أما بحر المديد فلم تنظم فيه شيئاً.

مما سبق نستنتج أن بشرا لم يخصص بحرا من الشعر لموضوع معين، وإنما جعل البحر يستوعب عددا مختلفا من المواضيع، فإذا تكلم في الفخر استخدم لذلك بحر الوافر والطويل والكامل والبسيط، وإذا تكلم في المدح استخدم لذلك بحر الوافر والطويل والكامل والبسيط ...الخ، وهذا ينطبق على جميع المواضيع

ومن الجدول السابق نلاحظ أن بحر الوافر كان أكثر البحور استخداما عند بشر، فهل هذا الاستخدام كان مقصودا أم جاء صدفة ؟.

يرى الدكتور فوزي أمين أن ذوق العصر الجاهلي له دوره في طبيعة الأوزان المستخدمة، حيث كثر استخدام الوافر والطويل والبسيط، " وطالما أن الأمر كان كذلك، فلماذا لا ندخل ذوق العصر طرفا في القضية ؟ وهذا – في نظرنا – هو المدخل السليم، إن ذوق العصر كان ميالا لنمط معين من الإيقاع، وكان على الشعراء أن يستجيبوا له " [2]، إن ما يراه الدكتور فوزي أمين لا يعتبر رأيا نهائيا في هذه القضية، حيث يعتبر ذوق العصر جزءا مؤثرا في التأثير على ذوق الشعراء، ولكنه لا يعتبر العامل الوحيد في الأمر، فالأصل أن يكون لكل شاعر ذوقه الخاص وإحساسه الخاص الذي يتفرد به عن غيره من الشعراء، ولا يتحكم فيه أي عامل خارجي، " إن اختيار هذا البحر أو ذلك سياجا وإطارا إيقاعيا لهذه القصيدة أو تلك، ليس أمرا تفرضه روح العصر أو ظروف المجتمع أو التقاليد الفنية السائدة، بل نستطيع أن نقول لا يفرضه الشاعر على نفسه، إذ إن إيقاع كل بحر يحتوي على

---

1 منهاج البلغاء: ٢٦٩.

2 شعر بشر بن أبي خازم – د/ فوزي أمين:١٨١

داخل أبنيته إيحاءات ودلالات وجدانية ونفسية متعددة ومركبة، وكل مبـدع حالمـا يشرع في نسج القصيدة تكون لديه طائفة من الأحاسيس والانفعالات التي تبحث عن تجسيد إيقاعي يوافقها، ويتلبس معها "[1]، فالشاعر المطبوع وغير المطبوع لا يمكن لهما اختيار وزن معين ضمن موضوع معين، فالإيحاء والإلهام الشعري هو الـذي يلزم الشاعر وزناً معيناً دون أن تتدخل إرادة الشاعر في اختيـار مـا يريـد، " إن الإيقاع الذي ينبع من بحور الشعر ليس من البساطة إلى حد نستطيع معه أن نحدد له طابعا بعينه، أو أن نربطه بغرض دون آخر، إذ إن الإيقاع رغم ما يبدو عليه مـن ثبات وتناغم خارجيين، يحوي بداخله تناقضات كثيرة، وتعارضات تشكيلية هائلـة، يصعب الإمساك بها، وربطها بإحساس أو انفعال دون غيـره....فـضلا عـن أن الانفعالات الإنسانية فيما نظن ليست على ما يتصوره كثير من الناس مـن التحـدد والتميز والانعزال، إلى حد نستطيع معه تحديد كل انفعال وعزله عـن الانفعـالات الأخرى عزلا مطلقا، بل هي دائما متداخلة ومختلطة إلى حد بعيد، وهي إذا كانـت متداخلة مختلطة عند الناس عامة، فهي عند الفنانين والشعراء أكثر اختلاطا وأشـد تداخلا "[2].

الزحافات والعلل:

تعتبر الزحافات والعلل من المؤثرات في موسيقى القصيدة الشعرية، حيـث يتفاوت تأثيرها الإيقاعي حسب كثرة الزحافات أو قلتها، " وإذا كان للوزن والقافيـة أهمية بالغة في تأليف " شكل القصيدة الموسيقي " وتحقيق " وحدة موسيقية " لها، فإن هناك عناصر أخرى تؤثر في موسيقى القصيدة، وذلك كاختيار الشاعر لكلماته..... وكذلك قدرته على هندسة كلمات جمله الشعرية، فيبتـدع هنـا تـصريعا، وهنـاك ترصيعا أو جناسا أو توازنا وهلم جرا، وكذلك إكثاره من الزحاف أو إقلاله منه "[3].

وسوف استعرض الزحافات والعلل في شعر بشر في كل بحر علـى حـدة مبتدئا بأكثر البحور استخداما ثم الذي يليه...الخ.

---

1 شعر عمر بن الفارض: ٢٩-٣٠

2 شعر ابن الفارض: ٣٣

3 دروس في موسيقى الشعر / العروض والقافية، إعداد د/ صادق أبو سليمان، الطبعة الثانية ١٤١٥ه – ١٩٩٥م: ٧٩.

بحر الوافر:

جاء بحر الوافر في ديوان بشر كاملا غير مجزوء كما في الشعر العربـــي، وكان وزنه على النحو التالي:

مفـــاعلتن مفـــاعلتن فعـــولن مفـــاعلتن مفـــاعلتن فعـــولن

وهذا يعني أن " عروض صورة الوافر وضربه لم يردا صحيحين في الشعر العربي، إذ وردا على فعولن كما هو مثبت في المفتاح" [1] ولذا جاء البحر وافيا.

وأكثر الزحافات ورودا فيه العصب[2]، " وهو هنا اللام في مفاعلتن والوافر مـــن أكثر البحور استعمالا له " [3].

وقمت بإحصاء التفعيلات التي أصابها العصب من البيت الأول لكل قـــصيدة جاءت على وزن الوافر في الديوان، فوجدتها ٣٤ تفعيلة من أصل ٧٦، أي ما نسبته ٤٤،٦%، ورغم كثرته فلا يؤثر على نغمة التفعيلة، ولا يشعر المـــستمع بـــه " لأن الزحاف نوع من التسهيلات التي تعطى للشاعر، فلا يستغرق وقعـــه فـــي الأذن إلا ثوانٍ قليلة " [4]، ولم أجد زحافا غيره في هذا الوزن عند بشر

أما **العلل**، ففيه (القطف)" أي: تسكين الخامس المتحرك اللام، و(العـــصب) أي: حذف السبب الخفيف من آخر التفعيلة (تُنْ) في مفاعلتن " فأصبحت (مفاعـــل) بوتد مجموع وسبب خفيف، ولسهولة النطق بها حُولت إلى فعولن " [5]، ويـــأتي فـــي جميع العروض والضرب في الوافر.

بحر الطويل:

جاءت العروض في الطويل مقبوضة أي خامسها ساكن، " فـَ (مفـــاعيلن) تصير بالقبض (مفاعِلُن)، وعروضه واجبة القبض "[6]، وهو في جميع أوزان الطويل في الديوان، وكذلك ضربه فجاء عند بشر مقبوضا أيضا،على الوزن التالي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفـــاعلن

---

1 دروس في موسيقى الشعر: ١٢٥

2 العصب: تسكين الخامس في مفاعلتن لتصبح مفاعلْتن أو مفاعيلن.

3 علم العروض والقافية، د/ عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية – بيروت، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م: ٥٤

4 دروس في موسيقى الشعر: ٦٨

5 علم العروض والقافية:٥٤

6 دروس في موسيقى الشعر: ١٠٥

ولم ينظم الشاعر فيه على أي صورة أخرى.

أما الضرب المحذوفة[1] فلم تأت إلا مرة واحدة، وذلك في القصيدة رقم ٢٢ من الديوان، في قوله:

تَدارَكَني أَوسُ بنُ سُعدى بِنِعمَةٍ وَقَد ضاقَ مِن أَرضٍ عَلَيَّ عَريضُ [2]

وكان على الوزن التالي:

فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن

حيث جاء الزحاف فيه (مقبوضا)، وتحولت فيه (فعولن) إلى (فعولُ)، فهو زحاف جار مجرى العلل، وورد الزحاف في ١٤ تفعيلة من تفعيلات (فعولن) من العدد الكلي البالغ ٤٤ تفعيلة من البيت الأول في أوزان الطويل الذي نظم فيه بشر إحدى عشرة قصيدة، أي بنسبة مقدارها ٣١،٨%، أي ما يقرب من ثلث تفعيلات زحاف الطويل.

بحر الكامل:

ووزنه:

متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن متفاعلن

ونظم بشر خمس قصائد على هذا الوزن وفي جميعها دخل الإضمار[3] بعض التفعيلات فيه، حيث جاء في ١٣ تفعيلة من تفعيلات البيت الأول للقصائد الخمس، وذلك من أصل ٣٠ تفعيلة (متفاعلن) أي بنسبة ٤٣،٣% وهذه نسبة كبيرة تؤكد ما ذهب إليه د / عبد العزيز عتيق من أن بحر الكامل " يدخله كثيرا زحاف الإضمار " [4].

1 الحذف: حذف السبب الأخير من (مفاعيلن) لتصير (مفاعي) وتحوّل إلى (مفاعل) بسكون اللام تسهيلا للنطق أو (فعولن).

2 الديوان: ١٣٥

3 الإضمار: تسكين الثاني المتحرك، أي أن متفاعلن تصبح متْفاعلن.

4 علم العروض والقافية: ٥٩

أما العروض في هذا الوزن، فلم يدخله أي علة، وجاء الضرب مقطوعـــا مـــرة واحدة، أي " كان أصله متفاعلن، فأسقطت النون وسكنت اللام، فبقي (متفاعلْ) فنقل إلى (فَعِلَاتنْ) [1]، وذلك في القطعة [2] رقم ٣٣ من الديوان، في قوله:

إنّــا وَباهِلَـــةَ بـــنَ يَعـــصُرَ بَينَنَـــا　　　داءُ الـــضَرائرِ بغـــضَةٌ وتَقـــافي [3]

متْفـــاعلن متفـــاعلن متفـــاعلن　　　متْفاعلن متفاعلن متفاعِلْ أو(فَعِلَاتنْ)

البسيط:

ووزنه

مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن　　　مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلن

دخل زحاف الخبن [4] التفعيلة (فاعلن) فأصبحت (فَعِلُن) في حـــشوه، وبلغـــت تفعيلاته المخبونة ٥ من أصل ١٠، أي بمعدل ٥٠%، وذلك في القصائد الأولى من القصائد الخمس التي نظم فيها البسيط في الديوان، والنصف الثاني مـــن التفعـــيلات جاءت على الأصل (فاعلن)، أما مستفعلن جاءت على الأصل عدا تفعيلة واحدة في بداية عجز القصيدة رقم ١٢ من الديوان، حيث دخلها الخبن في قوله:

بانَ الخَليطُ ولَم يوفوا بِما عَهِـــدوا　　　وزَوَّدوكَ اِشـــتِياقاً أَيَّـــةً عَمَـــدوا [5]

أما علل البسيط عند بشر فدخول الخبن في ضربه وعروضـــه فـــي ثمانيـــة مواضع من أصل عشرة، في قصائده الخمس في الديوان، فالخبن يدخل في زحافات البسيط وعروضه وضربه عند بشر، فهو من الزحافات التي تجري مجرى العلل في هذا الوزن، ومن علله (الطي) أي حذف الرابع الساكن [6]، وقد جاء في موضعين في القصائد ٨، ٤٥ من الديوان، حيث تحوّلت التفعيلة (فاعلن) إلى (فاعلْ).

الرجز:

---

1 كتاب الكافي في العروض والقوافي – للخطيب الشربيني – تحقيق: الحسَّاني حسن عبد الله – مطبعة المدني – القاهرة – رقم الإيداع ١٩٦٩/٨٢٣م: ٥٩

2 يسمي العلماء ما دون القصيدة " القطعة" أو " المقطوعة " أو " المقطَّعة " وأقل ما تكون عليه ثلاثة أبيات .

3 الديوان: ١٧٦

4 الخبن: حذف الثاني الساكن،ويدخل هذا الزحاف في (فاعلن) فتصير (فعلن)، ويدخل في (مستفعلن) فيصير (متفعلن)،ارجع إلى: علم العروض والقافية: ٤٦، دروس في موسيقى الشعر: ١٢١، كتاب الكافي في العروض والقوافي: ٤٣.

5 الديوان: ٩٦

6 علم العروض والقافية: ٤٧

ووزنه في الأصل

مستفعلن مـــستفعلن مـــستفعلن   مستفعلن مـــستفعلن مـــستفعلن

لم يأت الرجز تامًا عند بشر بل جاء مشطور الرجز[1] منه في ثـــلاث قطـــع وأرقامها في الديوان:١٣، ٤٢ ، ٤٣، ولم يرد فيها إلا زحاف واحد في القطعة رقم ١٣، حيث دخله الطي في التفعيلة الأولى (مستفعلن)، فجاءت (مسْتَعِلُنْ).

أما العلل فلأن البيت يعتبر في الوقت ذاته شطرة من الرجز التام، فلا يجـــزَّأ بعد ذلك اعتبرت آخر تفعيلة منه عروضا وضربا تجاوزا، فلا يجرى الحكـــم فيهـــا مجرى العروض والضرب[2] الحقيقي،حيث دخله الخبن في عروضه مـــرتين فـــي القطعتين ٤٢، ٤٣ فأصبحت التفعيلة مستفعلن (متفْعلن)

أَحْسِنْ وأَجْمِلْ في الإسَارِ يا سَلَمْ

وارْفُقْ بِمَا وَالاكَ رَبِّي يا بْنَ عَمّ

مستفعلن مستفعلن مُتَفْعِلُنْ

مستفعلن مستفعلن مستفعلن

******

والجدول التالي يبين الزحافات والعلل في قصائد بشر:

البحر	عدد القصائد	الزحاف	العلة	المكان	العدد	النسبة
الوافر	١٩	العصب		حشو الصدر والعجز	٣٤	%٤٤,٦
			القطف	العروض والضرب	٣٨	%١٠٠
الطويل	١١	القبض		حشو الصدر والعجز	١٤	%٣١,٨
			القبض	العروض والضرب	٢١	%٩٥,٤
			الحذف	الضرب	١	%٠،٠٩
الكامل	٥	الإضمار		حشو الصدر والعجز	١٣	%٤٣,٣
			القطع	الضرب	١	%٢٠
البسيط	٥	الخبن		حشو الصدر والعجز	٥	%٥٠
			الخبن	العروض والضرب	٨	%٨٠
			الطيّ	الضرب	٢	%٢٠

1 مشطور الرجز: وهو ما بقي البيت منه على ثلاث مفاعيل، ارجع لعلم العروض والقافية: ٧٢

2 ونعني بذلك أن ما يحدث في تفعيلاتها من تغييرات لا يلزم تكراره في جميع الأبيات.

الرجز	٣	الطي		حشو الصدر	١	%٠.٠١
			الخبن	العروض	٢	%٠.٠٢

وكل من بحر المنسرح والخفيف والمتقارب لم يرد إلا مرة واحدة في ديوان بشر، لذلك لم أوردها في الجدول السابق.

أما المنسرح، ووزنه العروضي:

مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن　　مستفعلن مفعولاتُ مستفعلن

جاء في القصيدة رقم ٢٦ في الديوان، وكانت في رثاء سمير أخي بشر،ومطلعها:

أمسى سمير قد بان فانقطعا　　يا لهف نفسي لبينه جزعا

مستفعلن مفعولاتُ فاعلتن　　مستفعلن فاعلاتُ(مفْعلاتُ) فاعلتن

وواضح مما سبق أن الطي[1] قد دخل العروض والضرب فتحولت التفعيلة مستفعلن إلى فاعلتن، وقد دخل الطي على حشو العجز في التفعيلة الخامسة مفعولات فأصبحت مفْعلات أو فاعلات، مما يعني أن الطي من الزحافات التي تجري مجرى العلل في المنسرح.

أما بحر الخفيف ووزنه العروضي:

فاعلاتن مستفعِ لن فاعلاتن　　فاعلاتن مستفعِ لن فاعلاتن

جاء في القصيدة رقم ٣٦، وأيضا كانت في رثاء سمير، ومطلعها:

هَــل لِعَــيشٍ إذا مَــضى لِــزوالِ　　مِن رُجوعٍ أَم هَل فَتىً غَيرُ بَــالِي

فاعلاتن متفعِ لــن فعلاتــن　　فاعلاتن مستفعِ لــن فــاعلاتن

دخل الخبن لهذا البحر في حشو الصدر في التفعيلة مستفعِ فأصبحت متفــعِ، وكذلك دخل العروض في فاعلاتن فأصبحت فعلاتن، " وذلك الزحاف جــائز فــي التفعيلة سواءً كانت حشوا أم عروضا أم ضربا" [2]، أما عجز البحر فجاء سالما من الزحافات والعلل في البيت الأول من القصيدة.

وأما بحر المتقارب، ووزنه العروضي:

فعولن فعولن فعــولن فعــولن　　فعولن فعولن فعــولن فعــولن

---

1 حذف الرابع الساكن (بشرط أن يكون ثاني سبب)، علم العروض والقافية: ١٧٣

2 علم العروض والقافية: ٩٨

جاء في القصيدة رقم ٣٩، وكانت في الفخر، ومطلعها:

غَـــشيتَ لِلَيلـــى بِـــشَرَقٍ مُقامـــا   فَهاجَ لَـــكَ الرَســـمُ مِنهـــا سَـــقاما

فعولُ فعولن فعـــولن فعـــولن   فعولُ فعولن فعـــولن فعـــولن

حيث جاءت العروض والضرب على صورتها الأصلية سليمة من الزحافات والعلل، أما الزحاف الوحيد فكان (القبض) في التفعيلة الأولى لكـــل مـــن الـــصدر والعجز حيث تحولت فعولن إلى فعولُ.

البحر	عدد القصائد	الزحاف	العلة	المكان	العدد
المنسرح	١	الطي	الطي	الحشو والعروض والضرب	٣
الخفيف	١	الخبن		الحشو	٢
المتقارب	١	القبض		الحشو	٢

وعند رصد أنواع الزحافات والعلل وعلاقتها بالأبحر نجد الجدول التالي:

الزحافات والعلل	القطف	القبض	العصب	الخبن	الإضمار	الطي	الحذف	القطع
البحر	الوافر	الوافر الطويل	الوافر	الكامل البسيط الرجز المتقارب	الكامل	البسيط المنسرح	الطويل	الكامل
العدد	٣٨	٣٧	٣٤	١٧	١٣	٦	١	١

أكثر الزحافات والعلل ورودا في الديوان: القطف، ولا غرابة في ذلك حيـــث ورد في بحر الوافر الذي هو أكثر الأبحر استخداما في الديوان، ثم يليه القبض حيث جاء في بحري الوافر والطويل، ثم يليه العصب الذي جاء في الوافر فقط، أما الخبن وإن ورد في أربعة أبحر هي: الكامل والبسيط والرجز والمتقارب، فإنه جـــاء فـــي المرتبة الرابعة، وذلك لقلة استخدام الأوزان التي ورد فيها، ثم يليه الإضـــمار وورد في بحر الكامل، والطي في وزني البسيط والمنسرح ثم الحذف في الطويل، والقطع

في الكامل، وكلاهما تكرر مرة واحدة، وهذا يعبر عن التناسب الطردي بين كثرة الزحاف وعدد استخدام البحر في الديوان، فكلما كثر استخدام الوزن كالوافر مثلا، زاد عدد الزحافات والعلل فيه عن الأبحر الأخرى.

ونلاحظ أيضاً أن كلا من الوافر والكامل حازا نصيب الأسد في تنوع الزحافات والعلل،فالوافر دخله القطف والقبض والعصب، أما الكامل فدخله:الخبن والإضمار والقطع، يليهما الطويل ودخله القبض والحذف، والبسيط دخله الخبن والطي،أما كلٌّ من الرجز والمتقارب والمنسرح فدخلهما نوع واحد من الزحافات والعلل، وذلك بسبب قلة استخدامهما في الديوان.

القافية:

كما أسلفنا فالموسيقى تشكل ارتكازة أساسية في الشعر العربي تعتمد على محورين رئيسين هما: الوزن الشعري والقافية، فالكلام لا يسمى شعرا حتى يكون له وزن وقافية، وهذا يقصد به الشعر العربي التقليدي أو العمودي، فالقافية تساهم بجانب مهم من الصوت الموسيقي في القصيدة التقليدية العربية،"وليس من شك في أن للقافية أثرا في إكساب خواتيم القصيدة ملمحا موسيقيا موحدا، يتضافر وما يحققه لها البحر في تأليف شكل القصيدة الموسيقي العام، أو ما يسمونه الموسيقى الخارجية "[١]،وهي من لوازم الشعر العربي، وجزء من موسيقاه، بها تتم وحدة القصيدة، وتتحقق الملاءمة بين أواخر أبياتها،والقافية عند علماء العروض " المقاطع الصوتية التي تكون في أواخر أبيات القصيدة،أي المقاطع التي يلزم تكرار نوعها في كل بيت "[٢] ، وإذا كانت القافية مقاطع صوتية، فهذا يعني أنها تساهم في تكوين موسيقى في القصيدة حسب براعة استخدام الشاعر لها، واختيار القافية المنسجمة مع العاطفة المسيطرة والنبرة الصوتية الملائمة " ذلك بأن حروف القافية بعامة، وحرف الروي[٣] بخاصة تعد بمثابة الخاتمة الصوتية والدلالية للبيت الشعري "[٤]، ولأهمية القافية كانت تنسب القصيدة لصاحبها حسب رويِّها، فيقال القصيد البائية أو السينية...الخ.

---

1 دروس في موسيقى الشعر: ٧٩

2 علم العروض والقافية:١٣٤

3 الروي: الحرف الصحيح آخر البيت، ويكون إما ساكنا أو متحركا، والروي وحده أقل ما تتألف منه القافية.

4 شعر ابن الفارض:٤٢-٤٣

ويرى بعض النقاد أن "هناك حروف تصلح للروي، فتكون جميلة الجــرس، لذيذة النغم، سهلة المتناول، وبخاصة إذا كانت القافية مقيدة، من ذلك الهمزة والبــاء والدال والراء والعين واللام،بخلاف نحو التاء والثاء والذال والشين والضاد والغين، فإنها ثقيلةٌ غريبة الكلمات،فكان اختيار الروي من مقاييس الشعر الدقيقة "[1]، أظن أن اختيار الشاعر لروي ما، كعملية اختيار الوزن الذي ينظم عليه الشاعر، لا تخــضع لحرية اختيار الشاعر، ولكن القدرة على أن يجعل الشاعر الروي مما تستسيغه الأذن وتطرب له،رهنٌ بمقدرة الشاعر الفنية، وقدرته على توزيــع موســيقاه الداخليــة، المساهمة في الموسيقى العامة للقصيدة، وإنما يستسهل الشعراء بعض حروف الروي في النظم لسهولة إيجاد كلمات في بعض الروي كالباء والميم والهمزة والراء أكثــر من بعض أنواع الروي الأخرى كالثاء والضاد والخاء والظاء،مما يجعلهم ينظمــون عددا كبيرا من الأبيات بكل راحة، وليس أدل على ذلك من اعتذارية بشر على روي الضاد:

تَداركَني أَوسُ بنُ سُــعدى بِنِعمَــةٍ وَقَد ضاقَ مِن أَرضٍ عَلَيَّ عَــريضُ

فَمَــنَّ وَأَعطــاني الجَزيــلَ وَإِنَّــهُ بِأَمثالِها رَحــبُ الــذِراعِ نَهــوضُ

تَداركتَ لَحمي بَعدَ ما حَلَّقَــت بِــهِ مَعَ النَسرِ فَتخاءُ الجَنــاحِ قَبــوضُ

فَقُلــتَ لَهــا رُدّي عَلَيــهِ حَياتَــهُ فَرُدَّت كَما رَدَّ المَنيحَ مُفيضُ [2]

ولصعوبة هذا الروي لم يكثر بشر من الأبيات على هذا الــروي،ولم يــأت بقصيدة غيرها، و لم يحسن توظيفه في خدمة موضوعه،حيث استخدم حرف الضاد وهو من حروف الاستعلاء، وهو حرف ثقيل في النطق كما وصفه ابــن الجــزري بقوله " والضاد انفردت بالاستطالة،وليس في الحروف مــا يعــسر علــى اللــسان مثله"[3]،فموضوع الاعتذار يحتاج إلى روي سهل المنطق، سلس تكثر مفرداته،كالميم والسين والباء والهاء، ويحمل من الموسيقى ما يطرب السامع ويشد انتباهــه، كــي

1 أصول النقد الأدبي:٣٢٥-٣٢٦

2 الديوان:١٣٥- المنيح: سهام من سهم الميسر، لا غنم له ولا غرم عليه، المفيض: الضارب بقداح الميسر.

3 النشر في القراءات العشر – ابن الجزري ج ١: ٢٠٥

انتباهه، كي يكون الاعتذار مقبولا سمعيا وموضوعيًّا، وذلك يساعده على أن يـــأتي بعدد من الأبيات أكثر مما جاء به على روي الضاد.

******

ولدراسة القافية في ديوان بشر،اخترت القوافي التي تكررت عنـــده لتكـــون موضعا للتحليل الأسلوبي، فقد استخدم بشر في ديوانه ١٤ قافية موزعة في ديوانـــه كما في الجدول التالي:

توزيع القوافي على القصائد الشعرية			
الحرف	**القصائد**	**عدد الأبيات**	**النسبة%**
الباء	٢-٣-٤-٥-٦-٧-٨-٩	١٣٠	%١٦،٦
الميم	٣٨-٣٩-٤٠-٤١-٤٢- ٤٣-٤٤	١٢٩	%١٦،١
الراء	١٥-١٦-١٧-١٨-١٩-٢٠	١٢٧	%١٥،٩
العين	٢٣-٢٤-٢٥-٢٦-٢٧	١٠٨	%١٣،٥
الفاء	٢٨-٢٩-٣٠-٣١-٣٢-٣٣	٧٣	%٩،١
الحاء	١٠-١١	٥٣	%٦،٦
الدال	١٢-١٣-١٤	٣٧	%٤،٦
اللام	٣٥-٣٦-٣٧	٣٥	%٤،٣
الهمزة	١	٢٥	%١،٣
الهاء	٤٦	٢٤	%٣
السين	٢١	٢٢	%٢،٧
القاف	٣٤	٢٠	%٢,٥
الضاد	٢٢	٧	%٠،٨
النون	٤٥	٤	%٠،٥

وإذا ما حاولنا قراءة حروف الروي التي ترددت بشكل بارز عند بشر، كالباء والميم والراء والعين والفاء،فإننا نستطيع أن نكشف عن كثير من الجوانب الصوتية والدلالية التي ترتبت على استخدامها.

فنلاحظ من الجدول السابق أن أكثر الأبيات جاءت علـــى روي البـــاء ١٣٣ بيتا، والباء حرف يتكون بأن يمر الهواء أولا بالحنجرة فيحرك الوترين الـــصوتيين،

ثم يتخذ مجراه بالحلق، ثم الفم حتى ينحبس عند الشفتين المنطبقتين انطباقا كـــاملا، فـــإذا انفرجت الشفتان فجأة سمعنا ذلك الصوت الانفجاري الذي يسمى الباء"[1]، ومن صفات هذا الحرف أنه جهري شديد مقلقل [2]، ومن شأن تلك الصفات أن تهيئ روي الباء ليستخدم في موضوعات قوية كالفخر والتهديد، فكيف استخدم بشر هذا الروي في قصائده ؟.

وللإجابة عن هذا السؤال، يمكن رسم جدول توضـــيحي بحـــرف الـــروي البـــاء وموضوعاته في الديوان، حسب عدد الأبيات، كما يلي:

توزيع موضوعات حرف الروي الياء			
الروي	**رقم القصيدة**	**موضوعها**	**عدد الأبيات**
الباء	٢ - ٣ - ٨	**فخر وتهديد**	٥٥
	٤	**هجاء**	٢٠
	٥	**رثاء النفس**	٢٠
	٦	**غزل**	٥
	٧	**مدح**	٢٣
	٩	**اعتذار وتوبة**	٧
المجموع	٨ **قصائد**	**ستة موضوعات**	١٣٠

عند استعراض الجدول السابق نجد أن الشاعر وظَّف صوت الباء في موضـــوع رئيس،فجاء ثلاث مرات في الفخر والتهديد في٥٥ بيت من أصل ١٣٣ بيتـــا أي بنـــسبة ٤١،٣% وهي نسبة مقبولة تتناسب مع صفات هذا الحرف، أما استخدام هذا الروي فـــي القصيدة الخامسة، والتي مطلعها:

أَســـائِلَةٌ عُمَيـــرَةُ عَـــن أَبيهـــا   خِـــلالَ الجَـــيشِ تَعتَـــرِفُ الرِكابـــا

في رثاء النفس فجاء متناقضا مع صفات الجهر والشدة، فحالة الرثاء تحتاج لروي كالهاء أو النون أو السين مثلا ليعبر عن الآهات والحزن والألم، ولكنّ يفسر ذلك بأن رثاء بشر لنفسه ينطوي على الفخر بالنفس،ومدح الذات كما أن استخدام الوصل [3] بـــالألف مثل: الركابا – صابا- انتحابا- نابا، وهو حرف جوفي [4]، يتناسب مع الحرقة والألم والآهات التي تخرج وقد ملأت جوف الفم.

---

1 الأصوات اللغوية، د/إبراهيم أنيس،مكتبة الأنجلو مصرية، الطبعة الخامسة ١٩٧٩م: ٤٥

2 المغني في علم التجويد:١٥٠

3 الوصل: حرف مد يتولد عن إشباع حركة الروي، فيكون ألفا أو واوا أو ياءا، أو هاء ساكنة أو محركة تلي حرف الروي

4 الجوف: الخلاء الواقع في الفم والحلق، وتخرج منه حروف المد الثلاثة: الألف والواو والياء، وتسمى الحروف الجوفية لخروجها من الجوف، وحروف المد لامتداد الصوت معها في سهولة ويسر عند النطق بها. ارجع للمغني في علم التجويد:١١٦.

أما موضوعات الباء فتنوعت واختلفت ما بين الفخر والرثاء والغزل والمدح والاعتذار، وهذا التنوع في الموضوعات، ينفي فكرة أن يُستخدم رويّ ما في موضوع مخصص عند الشعراء الجاهليين، " فلم يقيدوا قافية بباب من الأبواب، وتركوا ذلك للذوق يحكم بما يراه" [1].

أما الميم فكان الروي الثاني من حيث الاستخدام،كما في الجدول التالي:

توزيع موضوعات حرف الروي الميم			
الروي	رقم القصيدة	موضوعها	عدد الأبيات
الميم	٣٨-٣٩-٤١	فخر	٧٩
	٤٠-٤٤	مدح	٣٧
	٤٢-٤٣	تفاؤل وأمل	١٣
المجموع	٧ قصائد	ثلاثة موضوعات	١٢٩

وقد شكل الفخر نسبة ٦١،٢% من عدد أبيات الميم، أما المدح فشكل نسبة ٢٨،٦%، والتفاؤل والأمل فشكل نسبة ١٠%، والميم صوت جهري متوسط[2] ما بين الشدة والرخاوة، كما أنه شفوي المخرج إلَّا أن انطباق الشفتين فيه أقل منها في الباء، وقد جاءت الميم منسجمة مع الأمل والألم في مرجوزات القصائد: ٤٢-٤٣،في مثل قوله:

أَحْسِنْ وأَجْمِلْ في الإسَارِ يا سَلَمْ
وارْفُقْ بِمَا وَالاكَ رَبِّي يا بْنَ عَمّ[3]

فالميم من حروف الغنة، وبشر أراد استدرار عطف (سلم) عندما كان ينقله مقيدا أسيرا لأوس بن حجر، وحرف النون يشارك حرف الميم بما يحمله من صوت الغنة التي تحمل نغمة الحنين والرقة، يساعدها صوت الصفير في حرف السين،

1 أصول النقد الأدبي، أحمد الشايب، مكتبة النهضة المصرية، الطبعة الثالثة ١٩٧٣م:٣٢٦

2 التوسط: اعتدال صوت الحرف عند النطق به لعدم كمال انحباس الصوت بالحرف، وحروفه خمسة: مجموعة في قول ابن الجزري (لن عمر). ارجع للمغني في علم التجويد:١٣٤.

3 الديوان : ٢١٦

وهذا يؤكد ما أشرنا إليه سابقا من أن بعض حروف الروي أنسب -لـــبعض الموضوعات- من غيرها من الحروف الأخرى.

و الروي الثالث من حيث الاستخدام كان الراء، كما في الجدول التالي:

توزيع موضوعات حرف الروي الراء			
الروي	رقم القصيدة	موضوعها	عدد الأبيات
الراء	١٦-١٧-١٩	هجاء	٥٢
	١٥-١٨	فخر وتهديد	٧٠
	٢٠	وصف	٤
المجموع		٣موضوعات	١٢٦

وعند وقوفنا عند صوت الراء، نجد تناسبا ما بـــين روي الـــراء واســـتخدام الكلمات التي تحوي حرف الراء في كثير من المواضع عنده،كما في قوله:

أَلا تَفْـــدي رُغـــاءَ البَكـــرِ أَوســـاً بِسَوطٍ مِـــن هِجـــائي يـــا بُجَيـــرُ

وَسَوطٌ كـــان أَهـــوَنَ مِـــن قَـــوافٍ كَـــأَنَّ رِعـــالَهُنَّ رِعـــالُ طَيـــرِ[1]

حيث تكررت حروف الراء خمس مرات وكانت الكلمة المركزية رغاء التي تبدأ بحرف الراء منسجمة مع القافية في كلمة (بجير)، وجاء توالي الـــراءات فـــي الكلمات الثلاث الأخيرة: رعالهن - رعال - طير متناسبا مع صفة التكـــرار التـــي تلتصق بالراء.

توزيع موضوعات حرف الروي العين			
الروي	رقم القصيدة	موضوعها	عدد الأبيات
العين	٢٣-٢٧	فخر وتهديد	٥٠
	٢٤	مدح	١٧
	٢٥	صراع حيواني	١٨
	٢٦	رثاء	٢٣
المجموع	٥ قصائد	٤موضوعات	١٠٨

وكذلك تنوعت موضوعات روي العين ما بـــين الفخـــر والمـــدح والرثـــاء والصراع الحيواني، ولو استعرضنا القصيدة رقم ٢٤ وكانت في المدح لما وجـــدنا

1 الديوان: ١٢٨- أوس: هو أوس بن حارثة بن لأم الطائي، وبجير ابنه، قواف: يريد بها قصائد الهجاء، الرعال: جمع رعلة وهي القطعة من الخيل ليست بالكثيرة، سرب القطا والطير، شبه أبيات الهجاء في سرعة شهرتها بين الناس بأسراب الطير وسرعة انتقالها من مكان إلى مكان.

تناسبا ما بين الكلمات التي ينتهي بها الروي مع معنى المديح، فأبياتها ١٧ بيتا تنتهي بالكلمات: تطالع - مرابع - الصوامع - هاكع - دافع - الأصابع - الضفادع - الودائع - ضارع - رواجع - نافع - ساطع - الضوائع - شوارع - راجع - واسع – صانع، ولايتناسب منها مع المديح إلا الكلمات: نافع- واسع – صانع، ولو نظرنا إلى حروف العين في القصيدة كلها لوجدناها أقفرت من حروف العين، فلم ترد كلمات بها العين إلا في ٤٤ كلمة من أصل ١٦٩ كلمة أي ما نسبته ٣٨% من كلمات القصيدة بما فيها الروي، ولو استثنينا كلمات الروي، يصبح عددها ٢٧ كلمة أي ما نسبته ١٥% من عدد الكلمات، مما يعني أنه لا علاقة بين الروي وعدد الكلمات في القصيدة التي تشمل مثل حرف الروي، وإن كان هناك بعض الأبيات التي كثف فيها الشاعر من صوت العين مثل قوله:

قَطَعتُ إِلى مَعروفِها مُنكَراتِها ... بِعَيهَمَةٍ تَنسَلُّ وَاللَيلُ هاكِعُ[1]

وقوله:

فَأَصبَحَ قَومي بَعدَ بُؤسي بِنِعمَةٍ ... لِقَومِكَ وَالأَيّامُ عوجٌ رَواجِعُ
عَبيدُ العَصا لَم يَمنَعوكَ نُفوسَهُم ... سِوى سَيبِ سُعدى إِنَّ سَيبَكَ نافِعُ[2]

وربما ناسب روي العين في القصيدة رقم ٢٦موضوع الرثاء، أكثر من باقي الحروف الأخرى، لمخرج العين الحلقي والذي ينطلق صوته من الحنجرة،" وعدَّ هذا الصوت عند القدماء من الأصوات المتوسطة بين الشدة والرخاوة، ولعل السر في هذا هو ضعف ما يسمع لها من حفيف إذا قورنت بالغين، وضعف حفيفها يقربها من الميم والنون واللام، ويجعلها من هذه الأصوات التي هي أقرب إلى طبيعة أصوات اللين"[3]، وجاء الروي فيه موصولا بالألف إشباعا للفتحة، مما ناسبه مع حالة الحزن والعويل التي يحتاجها بشر للتعبير عن، فداحة مصيبته بفقد سمير أخيه.

أما حرف الفاء فقد استخدمه بشر في ٦ قصائد تنوعت ما بين المدح والوصف والفخر والرثاء، وقد جاء استخدام حرف الروي الفاء مناسبا للمدح، لأن الفاء تخرج من بين الشفتين، والمدح يحتاج إلى صوت مسموع ليصل واضحا إلى سمع الممدوح،

---

1 الديوان : ١٤٠

2 الديوان : ١٤١-١٤٢

3 الأصوات اللغوية – د/ إبراهيم أنيس:١٤٦

كما أن الفاء نسمع له " نوعا عاليا من الحفيف "[1]، وهذا الحفيف يعطي الصوت انتشارا، وهذا ما يحتاجه الشاعر لينشر من صفات الممدوح في كل مكان، كما في قوله:

ملك إذا نـزل الوفـود ببابـه غَرفُوا غَـوارِبَ مُزْبِـدٍ لا يُنْـزَفُ
مُتَحلِّبُ الكفَّـينِ غَيـرَ غُـضُبَّةٍ جَزْلُ المَواهِبِ مُخْلِـفٌ مـا يُتْلِـفُ
يكفيك ما اجْتَرَحَتْ يداك ويَعْتَلِـي ما كان من نَطَفٍ ومَـا لا يَنْطَـفُ[2]

ونلاحظ أن حروف الفاء توالت في بعض الكلمات لتساعد الروي الفاء، وتزيد من صوت الحفيف، لتساهم في زيادة السمع، كما في الكلمات: الوفود، غرفوا، الكفين، مخلف، يكفيك، نطف، وكلها كلمات تدل على معاني الكرم والمدح، لتنسجم الصفات الصوتية مع الصفات الخُلُقية في إبراز وإعلاء شأن الممدوح.

توزيع موضوعات حرف الروي الفاء			
الروي	رقم القصيدة	موضوعها	عدد الأبيات
الفاء	٢٩-٣١	مدح	٤٦
	٣٢-٣٣	وصف	١٧
	٢٨	فخر	١٦
	٣٠	رثاء	٤
المجموع	٦قصائد	٤موضوعات	٨٣

ومن الجداول السابقة نجد أن بشرا استطاع أن يختار من القوافي ما يناسب الحالة النفسية التي يعيشها، ولكن لم ينطبق الحال على جميع حروف الروي كما مر بنا في روي الضاد، كما أن بشرا استطاع أن يوائم في بعض المواضع ما بين الروي والكلمات الداخلية في قصائده، وفي أحيان أخرى واءم ما بين حركة الروي والحركات آخر الكلمات داخل الأبيات كما في قوله:

كأنَّ الأَتْحميةَ قـامَ فيـها لحسنِ دلالها رَشَـأٌ مُـوَافِي
من البيضِ الخُدودِ بذِي سُـدَيْرٍ يَنُشْنَ الغُصْنَ مِـن ضَـالٍ قِـضَافِ
أو الأُدْمِ المُوَشَّـحَةِ العَـوَاطِي بأيـديهِنَّ مِن سَـلَمِ النِّعَـافِ
كـأنَّ مُـدَامَةً مِـن أَذْرُعَـاتٍ كَمِيتَـاً،لونها لـون الرُّعَـافِ
على أنيابِها بِغَـريضِ مـُزْنٍ أَحَـالَتْه السَّحَـابَةُ في الـرِّصافِ[1]

---

1 الأصوات الغوية:٤٦

2 الديوان : ١٧١

الـــــــــــــــــــرِّصافِ[1]

فقد واءم ما بين الكسرة على روي الفاء وما بين الكسرات وتنوين الكسر في حشو الأبيات، وكأن الكسرة تعبر عن نوع من الانكسار النفسي في قلب بشر نتيجة لنأي المحبوبة وافتراقها عنه كما في قوله أول القصيدة:

كَــفَى بالنّــَأْيِ مِن أَسْــماءَ كَافِي وليَــسَ لِحــبِّها إِذْ طَــالَ شَــافِي[2]

هذا التناغم في الحركات المكسورة قد يكرره بشر في غيره من الحركات في بعض المواضع من شعره، لكنه لا يشكل سمة مميزة في كل الديوان.

وأكثر الروي جاء مع الحروف الشفوية الباء والميم والفــاء، حيــث شــكلت فـــي مجموعها ٣٤٢بيتا من أصل ٧٩٧ بيتا أي ما نسبته ٤٢،٩%، يليها الحروف الحلقية وهي العين والحاء والهاء والهمزة، ومجموعها ١٢٠ بيتا أي ما نسبته ١٥%.

وبالحديث عن حرف الروي وزياداته عند بشر فإننا نجده قد استخدم الــروي موصولة[3] في ٢١موضعا،منها مرة واحدة موصولة بالهاء الساكنة في القصيدة رقم ١٣ من الديوان

إنك يا أوسُ اللئيمُ مَحْتِدُهْ
عبدٌ لعبدٍ في كلابٍ تُسندُهْ[4]

أما الوصل بالواو فكان أكثرها حيث جاءت عشر مرات، ومنه قوله:

تعنى القلــب مــن ســلمى عنــاءُ فمــا للقلــب مــذ بــانوا شــفاءُ[5]

أما الوصل بالياء فجاء في ثمانية مواضع، نحو

أطـــلال ميـــة بـــالتلاع فمثقـــب أضحت خـــلاء كـــاطراد المـــذهبِ[6]

وأقلها الوصل بالألف في موضعين، نحو:

أمسى سمير قــد بــان فانقطعــا يا لهــف نفــسي لبينــه جزعــا[7]

---

1 الديوان : ١٦٢-١٦٣

2 الديوان : ١٦٢

3 الوصل: إشباع حركة الروي، فيتولد من هذا الإشباع حرف مد، أو يكون بهاءٍ بعد الروي.

4 الديوان : ١٠٠

5 الديوان : ٥٥

6 الديوان :٧٩

7 الديوان: ١٤٧

وجاءت القافية بالردف[1] والوصل معا في ٢٠ موضعا، منها ثمانية مواضـــع للردف الموصولة بالياء نحو:

عَفَــا رَسْــمٌ بِرَامــةَ فالتِّلَــاعِ فَكُثْبَــانُ الحَفِيــرِ إلــى لقـــاعِ[2]

وبالواو في ستة مواضع نحو:

ألا بــانَ الخَلِــيطُ ولــم يُــزَاروا وقَلْبــكَ فــي الظَّعَــائِنِ مُــسْتَعارُ[3]

وبالألف في ستة مواضع نحو:

أتعــرف مــن هنيــدة رســم دار بخَرجَـــى ذَرْوةٍ فـــإلى لِواهَـــا[4]

أما الروي الساكن فجاء في موضعين هما:

أحسن وأجمل في الإسار يا سلَمْ
وارفق بما والاك ربي يا ابن عَمّْ[5]

ومنه قوله:

لو خِفت هذا منك يوما لم أَنَمْ
حتى أجوزَ الشَّعَفَاتِ من خِيَمْ[6]

أما التأسيس[7] المصاحب للروي الموصولة فجاء في موضعين في القصيدتين ٢٤- ٣٧ في قول بشر:

هَلَ انتَ على أطــلال ميــة رابــع بِحَوضَى تسائلْ ربعهــا وتطــالعُ[8]

وقوله:

ألا هَل أَتاها كَيــفَ نــاوَأَ قَومُهــا بِجَنْبِ قُــلابِ إِذ تَــدانى القَبائِــلُ[9]

والتأسيس مصحوب بروي موصولة بالواو في هذين الموضعين.

والحالة الوحيدة جاءت فيها القافية مشتملة على خَروج[1] وردف، في قول بشر:

---

1 الردف: حرف مد أو لين قبل الروي مباشرة.
2 الديوان : ١٣٧
3 الديوان : ١٠٢
4 الديوان : ٢٢١
5 الديوان : ٢١٦
6 الديوان : ٢١٧
7 التأسيس: حرف مد بينه وبين الروي حرف صحيح
8 الديوان : ١٤٠
9 الديوان : ١٨٨

عَفَت مِن سُلَيمى رامَــةٌ فَكَثيبُهــا   وَشَطَّت بِها عَنكَ النَوى وَشُعوبُها[2]

والردف يتمثل في حرف المد الواو قبل الروي الباء في كلمة شعوبها.

ومن الملاحظ أن القافية عند بشر إما موصــولة أو موصــولة مردوفــة أو موصولة مؤسسة، وهذا يدل على ميله الشديد لاستخدام حروف المد للمساهمة فــي الموسيقى الخارجية للنص، ولتعالج الضعف الموسيقى الداخلي للقصيدة البشرية.

ثانيا / الموسيقى الداخلية:

تمهيد:

اهتمام الشاعر بأخيلته وصوره ومعانيه وألفاظه وعنايته بكل ذلك، لا يمكــن بأي حال من الأحوال أن يكون في معزل عن اهتمامه وعنايته بالموسيقي التي تحمل كل تلك الأخيلة والصور والمعاني والألفاظ وترافقها وتقترن بها، فالموسيقى صوت يلعب دورا مهما في إبداع المعنى في الشعر الجاهلي حيث " إن لبعض الأصــوات قدرة على التكيف والتوافق مع ظلال المشاعر في أدق حالاتها، وتــرتبط الظــلال المختلفة للأصوات باتجاه الشعور، وهنا تثرى اللغة ثراء لا حدود له، ولا تُترك تلك الظلال –باعتبارها عناصر ذات قيم أسلوبية في العمل الفني اللغوي – تحت حكــم الإلقاء وإنما ترتبط ارتباطا غير مباشر بالمضمون الشعوري المتشكل "[3].

والموسيقى في الشعر العمودي قسمان:

الأول: الموسيقى الخارجية

وهي الشكل الخارجي للقصيدة المعتمد على الوزن والقافية كما مرَّ بنا.

الثاني: الموسيقى الداخلية

وهي موسيقى خفية لا تدرك للوهلة الأولى، ولكن نحس أثرها فيما يــشع فــي النص من جوٍّ يلائم حالة الشاعر النفسية، ويتواءم مع تجربته،كالــذي نحــسه مــن الحزن الخافت و الألم المنغص، أو في نشوة الفخر والانتصار.

---

1 الخَروج: بفتح الخاء، يكون بإشباع هاء الوصل

2 الديوان : ٦٤

3 إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – مدخل لغوي أسلوبي،د/ محمد العبد، دار المعارف، الطبعة الأولى ١٩٨٨م:١٤

وتقوم الموسيقى الداخلية على عدة أشياء منها: اختيـــار الـــشاعر لألفاظـــه، وتفاعل الألفاظ مع بعضها، وتأليفها في صورة صوتية معينة، فنحس حين قراءة فنه أن الشاعر يرجِّع نغما داخليا في أعماق وجدانه، – وهو ما ينتج عن إهماله حـــدوث التنافر – واتساق الصور الفنية في النص، وتناسب الأساليب المستخدمة وتكاملهـــا، وترجع الموسيقى الداخلية إجمالا إلى عدة أسباب، كالملكة الشعرية للـــشاعر ومـــدى نضجها، واستغراق الشاعر في تجربته الشعورية من عدمه، وصدقه الفني، ومـــدى تمكنه من أدوات الشعر الفنية.

والموسيقي الداخلية لا علاقة لها بعلمي العروض والقافية، وهي متعلقة بما يتكون منه البيت الشعري من حروف وحركات وكلمات ومقاطع وجمل والعلاقات الناشئة بين تلك المكونات، التي يعمد الشاعر إلى خلقها باعتماد أساليب وأشـــكال متعـــددة، استنادا إلي موهبته وخبرته ومهارته وذائقته الموسيقية واللغويـــة، وهـــذا لا يتـــأتى للشاعر إلا بالموسيقى التي تتفاعل فيها الموسيقى الخارجية الناتجـــة عـــن الـــوزن الشعري، وأنظمة تشكيل القوافي، مع الموسيقى الداخلية المنبثقة من إيحائية الاختيار المشكِّل للدوال التعبيرية، بكافة مجالاته بدءاً بتضام الصوت إلى الصوت، مـــرورا بتعانق الكلمة بالكلمة، وانتهاءً بتشابك الجملة بالجملة، مع ما ينضاف إلى ذلك مـــن تسخيرٍ لطاقات البنى الدلالية حيث تكون مادتها اللغوية - صوتا ومعنى - محـــاور استبدالية، تتوظف فيها المعادلات الصوتية والإيقاعية وسواهما.

ومن خلال توزيع النغم الصوتي على وحدات زمانية بتناسقٍ مخصوص، ينـــتج الإيقاع الشعري المموسق، الذي يثير النفس البشرية، ويبعث فيها مشاعر منشطة أو مهدئة حسب طبيعة التجاوب النغمي.

وإذا كانت الموسيقي الخارجية معروفة وواضحة **في** الشعر العمودي، بسبب قدم هذه الموسيقي وترسخ قواعدها في الأذهان، ومن الإنتاج المتراكم والمتواصـــل من ذلك الشعر منذ عصر ما قبل الإسلام وحتى يومنـــا هـــذا، وكثـــرة الدراســـات والبحوث التي تعرضت إليها عبر مئات الكتب النقدية عبر مئـــات الـــسنين، فـــإن الموسيقي الداخلية لذلك الشعر ما زالت بحاجة إلى الكشف والتحديـــد والتخـــصيص

والتعيين، فأغوارها ما زالت بحاجة إلى مُستكشف، وطرقها ما زالت بحاجــة إلــى تمهيد، ومعادنها ما زالت بحاجة إلى طَرْق، فضلا عن الحاجة إلى استنباط القواعد.

أنواع الموسيقى الداخلية عند بشر:

تآلفت الموسيقى الخارجية عند بشر مع الموسيقى الداخلية وتكاملــت معهــا، لتخفف من جفاف الألفاظ البدوية الموغلة في الغرابــة، والتــي فرضــتها البيئــة الصحراوية الجافة التي عكست جفافها وقسوتها على التركيبة اللفظية والتعبيرية التي انتهجها بشر في ديوانه وتتمثل هذه الموسيقى في:

١ - **التكرار**:

قد يتجاوز التكرار الوظيفية التأكيدية الإفهامية، المعروفة لدى الخاص والعام، ليصبح تقنية جمالية تختلف درجتها وطريقتها من كاتب لآخر، إذ نجده يتلون ويتغير في النص ذاته، مرتديا في كل مرة مسوحا مختلفة حتى عند الكاتب الواحــد عينــه . ورغم أن التكرار – بعيدا عن أي مؤثر – قد يثير الملل أو الرتابة في نفس القارئ أو السامع على حد سواء، ويحط من قيمة صاحب الأثر كمبدع، إلا إننا ملزمون بالبحث عن سر اللجوء إلى هذه الظاهرة الأسلوبية دون سواها عند كل مبدع، كما أننا مــن ناحية أخرى نحاول اقتراح التأويلات المناسبة، وإيجاد الإيحاءات القريبة والبعيــدة، التي ترمي إليها التراكيب المكررة [١]. والتكرار علاوة على دوره في تأكيد بعــض المعاني، والإلحاح عليها، لتأكيد رؤية محددة في النهاية، يمكن للتكرار أن يــضيف البعد الغنائي أو الروح الغنائية للنص، لأنه يشبه القافية في الشعر بشكل أو بــآخر، كما يمكن للتكرار أن يضيف الدلالة الساخرة، التــي تنتقــد أوضــاعاً بعينهــا، أو أشخاصاً، أو مواقف، أو أحداثاً، أو سياســات، أو سلوكيات، وهكذا. . ومن الممكن أن يكون للتكرار فائدة أساسية في بناء النص نفسه،أو بناء المشهد الداخل.

ويتم هذا الأسلوب الأدبي من خلال تكرار حرف من الحروف، وليكن حرف جر، أو حرف نداء، أو غير ذلك، أو من خلال تكرار كلمة بعينها، أو بتكرار جملة

---

1 نعيمة فرطاس -www.ofouq.com

كاملة، أو حتى فقرة، أو أكثر من هذا أو أقل، ولكل مبدع طريقته في تسخير هـــذا التكرار لخدمة غرض محدد أو أغراض متعددة [١].

وبعض منظري الأسلوبية يخالف النظرة السابقة للتكرار، ويرى أن قيمة كل إجراء أسلوبي تتناسب مع حدة المفاجأة، فكلما كانت الخاصية الأسلوبية غير منتظرة كان وقعها في المتلقي عميقا، وكلما تكررت نفس الخاصية الأسلوبية في نص معين ضعفت قوتها التأثيرية، لأن التكرار يفقدها شحنتها التأثيرية تـــدريجيا [٢]، فالباحثـــة الغربية جوليا كرستيفا تخالف ذلك الرأي،عندما رأت أن في اللغة الشعرية " تكون الوحدات غير قابلة للتكرار، أو بصيغة أخرى، لا تظل الوحدة المكررة هي هـــي"، وقد عللت ذلك بأن التكرار المحض دون أدنى تغيير في الدلالة الجزئية يوقع النص الشعري في الحشو الذي نرصده في اللغة الدارجة"[3] .

وقد يكون هذا صحيحا في مواضع، وقد يكون التكرار أجدى وأنـــسب فـــي مواضعه ، كما سنرى في بعض المواضع عند بشر، والتي توزعت كما يلي:

أ- التكرار الحرفي:

وفيه تتوالى بعض الحروف لتعطي نسقا موسيقيا خفيفا، ينسجم مـــع ســـياق المعنى والدلالة،"قد يتكرر حرف بعينه، أو حرفان أو ثلاثة حروف بنسب متفاوتةفي جملة شعرية، وقد يتعدد أثر هذا الامر، فهو إما أن يكون لإدخـــال تنـــوع صـــوتي يخرج القول عن نمطية الوزن المألوف، ليحدث فيه إيقاعا خاصا يؤكـــده التكـــرار، وإما أن يكون لشد الانتباه إلى كلمة أو كلمات بعينها عن طريق تـــآلف الأصـــوات بينها، وإما أن يكون لتأكيد أمر اقتضاه القصد، فتساوقت الحروف المكررة في نطقها له مع الدلالة في التعبير عنه"[٤] ومنه حرفا اللام والميم في قول بشر:

---

1 نظرة حول الفلسفة الجمالية للعناصر التي تتكرر داخل العمل الفني- أمجد ريان - الإنترنت

2 الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية - محمد القاسمي -الإنترنت

3 تقنية التوازي في الشعر الحديث - د.عشتار داود محمد. الإنترنت

4 مقالات في الأسلوبية، د/ منذر عياشي : ٨٢

فَيـــا عَجَبـــاً عَجِبـــتُ لِـــآلِ لَـــأمٍ   أَمـــا لَهــُـمُ إِذا عَـقَــدوا وَفــاءُ
مَجاهيـــــلٌ إِذا نُـــــدِبوا لِجَهـــــلٍ   وَلَيسَ لَهُم سِــوى ذاكُــم غَنــاءُ[1]

تكرر حرف اللام ٩ مرات في البيتين السابقين،وتكرار اللام يعنـــي تحريـــك اللسان من طرفه الجانبي[2]، وغالبا ما يحرك اللسان من جانبه للاستهزاء والسخرية، وهو يتناسب مع الهجاء من آل لأم في البيتين، وتكرار المقطع (لهم ســوى ذاكــم) يدلل على خلو القوم من القيم الحميدة واقتصارهم على كونهم نكرة مجاهيل لا يحس بهم أحد .

أما حرف الميم فتكرَّر ٧ مرات، ليتناسب مع الميم في كلمة (لأم) فجاء بالميم في بداية كلمة مجاهيل، وهي كلمة قاسية على قبيلة عريقة كقبيلة أوس وقومه، حيث يوصف القوم بالنكرة بين العرب، كما أن حرف الميم يتناغم مع النفي في التركيبين: (أما لهم)، و(ليس لهم) ليؤكد على صفة مجاهيل.

إن اختيار الشاعر للحديث عن آل لأم، وبروز اللام والميم بين مكونات الاسم جعل الشاعر يكرر هذين الحرفين بكثافة ليخلق نوعا من التوازي الصوتي، ويسمح بانتشارهما على مساحة لغوية كبيرة ليجسد الموقف الشعري السابق الــذي ســيطر على بؤرة الشعور عنده.

كما تكرر حرف السين ٤ مرات في البيت التالي للبيتين السابقين:

وَأَنكــاسٌ إِذا اِســتَعَرَت ضَــروسٌ   تَخَلّـــى مِـــن مَخافَتِهـــا النِـــساءُ[3]

وهذا الجرس الموسيقي في السين يتفاعل مع كلمتي أنكاس والنساء التي تنبثق منهما – هنا - معاني الجبن والخور، وتتعارض مع معاني القوة في كلمتي استعرت وضروس، حيث تتوزع موسيقى السين في كلمة أنكاس والنساء في بدايـــة البيـــت ونهايته، وتحاصر السين في داخل كلمتي استعرت وضروس بدلالات القوة والشدة، لتوحي بأن مظاهر الهزيمة حاصرت مظاهر القوة فأخفتها عن صفات القوم، وحرف

---

1 الديوان: ٥٦

2 حرف اللام: مخرجه من حافة اللسان، من أدناها إلى منتهى طرفه، وما بينهما، وبين ما يليهما من الحنك الأعلى مما فويق الضاحك والناب والرباعية والثنية، ارجع لموسيقى الشعر: ١٣١.

3 الديوان : ٥٦

السين بما يحدثه من صفير أثناء النطق يزيد من علو النغمـة الموسـيقية الداخليـة المتكررة في الكلمات السابقة، ويعبر عمَّا يدور في نفس الشاعر.

ومن الحروف المكررة **الهمزة** في قوله:

لَيـالِيَ لا أُطـاوِعُ مَـن نَهـاني وَيَـضفوا فَـوقَ كَعبَـيَّ الإِزارُ
فَأَعـصي عـاذِلي وَأُصـيبُ لَـه وَأوذي في الزِيـارَةِ مَـن يَغـارُ[1]

حيث جاءت الهمزة مضمومة في الكلمات: لا أُطاوع – أُصيب – أُوذي،وهذه الضمة تتناسب مع حالة التمرد التـي يمارسـها الـشاعر، ويتحـدى فيهـا أزواج المعشوقات، إذ إن استخدام همزة المضارعة بشكلٍ مكثف في بيتين من الشعر على هذا النحو، يرفع من مستوى النبرة الغنائية التي تعكس موقف الشاعر الـذاتي مـن الموضوع، وجاءت الهمزة مكسورة في كلمة الإِزار، ومفتوحة في كلمة فأعـصي، وهذا التنوع في الحركات مع الهمزة يضفي تنوعا في ارتفـاع النبـرة الموسـيقية وانخفاضها، ووجود الهمزة مع الفعل المضارع يفيد تواصل الانتـشار الموسـيقي المستمر.

ومنها تكرار حروف المد في قوله:

يَتَـساقَونَ سَـمًّا فـي دُروعٍ سـابِغاتٍ مِـنَ الحَديـدِ ثِقـالِ[2]

حيث توالى حرف المد الألف ٥ مرات ليفيد حالة التشبع من ألم الهزيمة التي أصابت القوم، كما تكرر حرف المد الواو مرتين ليفيد الثقل في كلمتي: (يتـساقون) و(دروع)، ليفيد عدم جدوى تلك الدروع أمام ثقل الهزيمة التي أحاطت بهم.

ومنها تكرار حرفي المد الألف والياء في قوله:

عَلَى أَنِّي عَلَـى هُجْـرانِ سُـعدى أمنيهـا المـودة فـي القـوافي[3]

وفيها تتوالى الصوامت والصوائت (الألف والياء) في تبادل صوتي واضح ترتفع فيه النبرات وتنخفض في إيقاعٍ شبه متماثل، جعل النغمة الإيقاعية تتماوج بـين العلـو الانخفاض لتتآلف أطوال المدَّات مع طول البعد والهجران، فتشعر الـسامع بمـدى صعوبة الحالة النفسية التي يحياها الشاعر نتيجةً لهذا البعد والهجران.

1 الديوان : ١٠٥-١٠٦
2 الديوان : ١٨٦
3 الديوان : ١٦٤

ب- تكرار النفي كما في قوله:

وَهُم تَرَكـوا عُتَيبَـةَ فـي مَكَـرٍّ   بِطَعنَـةٍ لا أَلَـفٍّ وَلا هَيـوبِ[1]

حيث تكرر حرف النفي (لا) لنفي كل صفة سلبية، وتكرار الحرف (لا) يعطي متعة صوتية ومعنوية، فالمتعة الصوتية نابعة من حرف المد الألف، ويعتبر التكرار أحد تجليات التوازي الكثيرة، لأن التماثل هو قسيمهما المشترك، غير أن التكرار ربما يمثل أقصى درجة من درجات التوازي التي يتحقق بموجبها تطابق صوتي،حيث " يلعب دورا مهما في الجانب الإيقاعي " [2]

ج- التكرار الكَلِمي:

جاء التكرار الكلمي عند بشر إما متقاربا أو متباعدا مكانيا، وذلك تبعا للحالة النفسية التي تسيطر على الشاعر، أو طبيعة الحالة التي يتحدث عنها، وقد جاء التكرار على أنماط مختلفة، ومنها:

١- تكرار الجذر:

ونقصد بذلك جذر الكلمة الأساسي، ومنه قوله في وصف العلاقة بين أنثى الحمار الوحشي وذَكَرِهَا:

يَنوي وَسيقَتَها وَقَد وَسَقَت لَهُ   ماءَ الوَسيقَةِ في وِعاءٍ مُعجِبِ

فَتَصُكُّ مَحجِرَهُ إِذا ما اِستافَها   وَجَبينَهُ بِحَوافِرٍ لَم تُنكَبِ[3]

"ومن أشكال التوازي الصوتي التي يلجأ إليها الشاعر، أن بروز صوت بعينه أو ما يمكن تسميته ببذرة الإخصاب الصوتي في كلمة ما، يضغط على ذاكرته ويجعله يستدعي كلمة أخرى تحتوي على صوت أو أكثر من أصوات الكلمة المُوَلِّدة لحركة التوازي"[4]، حيث تتوازي الحركة بين كلمتي فتصك واستافها فتحمل معنى الاحتكاك المباشر بين الذكر والأنثى، وقد تكرر الجذر (وسق) ثلاث مرات، وقد أظهر هذا التكرار صوت السين البارز في الكلمات الثلاث ليتلاءم مع صوت الاحتكاك السابق، وجاء صوت الصفير في حرف الصاد ليتوازى مع صوت السين،

---

1 الديوان : ٧٢

2 دراسات في النقد الأدبي الحديث، د/محمد صلاح زكي أبو حميدة، سلسلة إبداعات فلسطينية (١٨)، طبعة ٢٠٠٦م: ٧١

3 الديوان : ٨١

4 دراسات في النقد الأدبي الحديث: ٥٩

كما جاء صوت الفاء في الكلمات فتصك واستافها وحوافر لتتوزع بما يصاحبه من حفيف واحتكاك ينتج عن خروج الهواء من بين باطن الشفة السفلى وأطراف الثنايا العليا" [1] أصوات الفاء والسين والصاد بطريقة تبين إحساس الشاعر بقيمة تلك الأصوات في إبراز أهمية المعنى المتولد من حركة التصادم والاحتكاك والمدافعة فيما بين الذكر والأنثى.

جاء التكرار متقاربا في كلمتي (وسيقتها) و(وسقت)، تمَّ تباعد قليلا في التكرار الثالث (الوسيقة)، وهذا يناسب حالة المطاردة بين الأنثى والذكر فالذكر يتقارب منها لتلقيحها، وتصده وتهرب منه مبتعدة، لذلك جاء التكرار المكاني متقاربا ومتباعدا أحيانا، ليتلاءم مع حالة المطاردة السابقة.

ومنه قوله

وَكُنتَ إِذا هَشَّت يَداكَ إِلى العُلى　　　صَنَعتَ فَلَم يَصنَع كَصُنعِكَ صانِعُ [2]

ويتكرر الجذر (صنع) أربع مرات في بيت واحد، ليدلل على مدى المعروف والعفو الذي ناله بشر من أوس، حيث أحياه بعد الحكم عليه بالإعدام، فلم يجد بشر لغة تعبر عما في نفسه من الشكر والدهشة سوى التعجب من هذا الصنيع بالتكرار السابق الذي ينمُّ عن خلق رفيع، قل نظيره بين العرب، حيث جاء التكرار متقاربا مما كثف من الصوت الموسيقي، بعيدا عن التكرار الممل، حيث يذكرنا بقول الأعشى:

وقد غدوت إلى الحانوت يتبعني　　　شاوٍ مشلٌّ شلول شلشلٌ شولُ [3]

٢ - الكلمة المكررة:

وهو ما تطلق عليه نازك الملائكة اسم التكرار البسيط [4]، وتكرار الكلمة لا يكون اعتباطيا لملء حشو، وإنما لغاية دلالية،" لأن الشاعر بتكرار بعض الكلمات أن يعيد

---

1 حق التلاوة، حسني شيخ عثمان:١٣٥

2 الديوان : ١٤٣

3 ديوان الأعشى:١٩

4 قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، الطبعة السابعة ١٩٨٣م:٢٦٤

صياغة بعض الصور من جهة، كما يستطيع أن يكثف الدلالة الإيحائية للنص من جهة أخرى"[1]، كما في قول بشر:

دِيــارٌ أَقفَــرَت مِــن آلِ سَــلمى — رَعى سَلمى بِحُسنِ الوَصلِ راعــي
ذَكَرتَ بِهِــنَّ مِــن سَــلمى وَداعــاً — فَــشاقَكَ مِــنهُمُ بَــينُ الــوَداعِ
فَإِن تَكُ قَــد نَأَتــكَ اليَــومَ سَــلمى — فَكُــلُّ قُــوى قَــرينٍ لِانقِطــاعِ[2]

جاء التكرار لكلمة سلمى موزعا أفقيا في البيت الأول،ومتقاربا مكانيا ليدلل على القرب المكاني والقلبي ما بين الشاعر وسلمى،ثم بدأ يتوزع عموديا في الأبيات التالية، متناسقا مع حالة الهجران التي حدثت بعد ذلك،وأدت إلى البعد القلبي الذي أحدثته سلمى نحو الشاعر، فإذا كانت ديار سلمى قد أقفرت، فإن كلمة (سلمى) المكررة جاءت لرعايتها وحمايتها، وكأنه أراد بذلك أن يؤكد على استمراريتها في الحياة، ومواصلة التحدي وهذا التكرار يؤكد بما لا يدع مجالا للشك بأن سلمى قد ملكت على الشاعر جنانه، وطفت إلى السطح هذه المشاعر المكتومة، بعد رحيل سلمى عن الديار، ليحول الشاعر دموعه وآهاته كلمات تنطق باسم سلمى، عساها تطفئ نار اللوعة الشوق.

ومنه تكرار كلمة تميم في قوله

فأمــا تمــيمٌ تمــيمُ بــن مُــرٍّ — فألفــاهُمُ القــوم رَوْبَــى نِيَامــا[3]

جاء التكرار متقاربا بل متلاصقا، لتخصيص تميم بن مر عن غيره من الناس، حتى لا يختلط اسمه مع اسمٍ آخر، لكثرة اسم تميم بين العرب، وليبرز هذه الهزيمة بصورة خاصة، ويوضح مدى غباء القوم،وعدم استعدادهم لملاقاة خصومهم، حيث ناموا في وقت كان يجب فيه أن يكونوا مستيقظين ومستعدين.

ومنه تكرار كلمة نعاما في قوله:

وَأَمّــا بَنــو عــامِرٍ بِالنَــسارِ — غَــداةَ لَقونــا فَكــانوا نَعامــا
نَعامــاً بِخَطمَــةَ صُــعرَ الخُــدود — لا تَطعَــمُ المــاءَ إِلّــا صِــياما[4]

---

[1] مقالات في الأسلوبية- د/ منذر عياشي :٨٣

2 الديوان : ١٣٧-١٣٨

3 الديوان: ١٩٩

4 السابق : ١٩٩

وكلمة نعام توحي بالجبن والغباء فهما صفتان التصقتا بالقوم وجاء التكـــرار، ليؤكدهما، كما أنه أراد الاستمرار في نفسه الشعري الطويل تجــاه حـــالتي الجـــبن والغباء فجاء بوصف ذلك النعام الذي يعيش في تلك المنطقة، ليعطي المستمع مزيدا من التأمل والاستغراق في ذلك الوصف، حتى يشعر بأنه يعيش مع الشاعر في تلك الصورة.

ومنه تكرار كلمة نغنى في قوله:

وَقَــد تَغنـــى بِنـــا حينـــاً وَنَغنـــى بِهـــا وَالـــدَهرُ لَـــيسَ لَـــهُ دَوامُ[1]

جاء التكرار الصوتي في الفعل المضارع نغنى وتغنى،ليفيد استمرار حالـــة الاستغناء المتبادلة بين الحبيبين عن بعضهما البعض، وقد عزز ذلك التباعد المكاني بين الأفعال السابقة.

ولكن الشاعر لا يبقى على نسق واحد بل نجده يستخدم التكرار المتقارب مكانيا، كما في تكرار كلمة النقع في قوله:

فَجالَ عَلى نَفــرٍ تَعَــرُّضَ كَوكَــبٍ وَقَالَ دونَ النَقعِ وَالنَقــعُ يَــسطَعُ[2]

وقد تقارب التكرار بين كلمتي النقع، لأن الثور الوحشي تعمد إثـــارة الغبـــار والبقاء فيه، ليبعد عنه أنظار الكلاب المطاردة له، وليجعله ساترا وحاجبا عن أعين الكلاب، وإن كان التكرار السابق لم يسهم كثيرا في إبراز البنية الموسيقية، إلا أنـــه ساهم في توضيح الهدف الدلالي المذكور.

٣- تكرار الجملة:

وقد تستغرق حالة شعورية عند بشر تجعله لا يكتفي بتكرار حرف أو كلمة، فلا يجد سوى تكرار الجملة، لتستوعب تلك الدفقة الشعورية المسيطرة،" لأن التكرار يغني المعنى، ويرفعه إلى مرتبة الأصـــالة، ويثـــري العاطفـــة، ويرفـــع درجـــة

---

1 الديوان ٢٠٧

2 الديوان : ١٤٦

تأثيرها،ويركز الإيقاع، ويكثف حركة التردد الصوتي في القصيدة"[1]، ومــن تكــرار الجملة قوله:

أَلا يا عَــينِ مــا فَــابِكي سُــمَيراً   إِذا ظَــلَّ المَطِــيُّ لَهــا صَــريفُ
أَلا يا عَــينِ مــا فَــابِكي سُــمَيراً   إِذا صَعِرَت مِنَ الغَــضَبِ الأُنــوفُ[2]

واضح هنا تلك الصدمة العنيفة التي أصابت بشرا بموت أخيه الحبيب سمير فلم يكرر كلمة عين أو كلمة سمير فكرر جملة (ألا يا عين ما فابكي ســميرا) فــي بيتين متتاليين لتفريغ الشحنة الدلالية، وليجد فيها متسعا لينفس فيــه عــن صــدمته وحزنه، ولكي يجعلها مرتبطة بما بعدها في -عجــز الأبيــات- ارتباطــا عفويــا ومنطقيا، ليكسبها جدتها ونضارتها التي كان من الممكن أن تفقدها لولا ذلــك، كمــا أكثر من أحرف التفخيم الظاء والطاء والصاد والغين والضاد، ليعبر عن امتلاء نفسه وقلبه بهذا الحزن.

وقوله:

وَهُــم تَرَكــوا عُتَيبَــةَ فــي مَكَــرٍّ   بِطَعنَــــةِ لا أَلَــــفَّ وَلا هَيــــوبِ
وَهُــم تَرَكــوا غَــداةَ بَنــي نُمَيــرٍ   شُــرَيحاً بَــينَ ضِــبعانٍ وَذيــبِ[3]

لا شك أن بشرا يشعر بمتعة وهو يكرر المقطع وهم تركوا حيث يشعر بنشوة الانتصار، حيث تتفاعل موسيقى التكرار مع دلالة العبارة السابقة، كما أن صــوت المد الواو في كلمة تركوا جاء متآلفا مع الواو في كلمة هيوب ليحقق انسجاما ما بين النسق الموسيقي في البداية والنهاية، واستخدم الشاعر البداية الاسمية في كلمة هــم لتعطي ثباتا موسيقيا يشعر الشاعر بنشوة المتعالي بعد النصر.

ومنها تكرار المقطع (ولمَّا ألــقَ) في قوله:

فعــز علـــيَّ أن عجــل المنايـــا   ولمَّــا ألـــقَ كعبــا أو كــــلابا
ولمــا ألـــق خـــيلا مــن نميـــر   تــضــبُّ لِثَاتُهــا ترجــو النِّهابــا[4]

1مجلة الجامعة الإسلامية، مقاربة أسلوبية لشعر عز الدين المناصرة: ٣٧٤
2 الديوان : ١٦٨
3 الديوان : ٧٢
4 الديوان : ٧٦

وهذا التكرار ليؤكد لابنته أنه فارس شجاع يعشق المعارك، وكلمة (خيل) مجاز مرسل أراد ما عليها من الفرسان والأبطال، وذكر القبائل كعبا وكليبا ونميرا، تشير إلى مدى العداء المتأصل مع تلك القبائل، وشوقه الشديد للحياة لا للمتعة والتلذذ، بل لقتال تلك القبائل التي تجاهر قبيلته العداء، وتشعر في ذلك التكرار بصوت التنهد والحسرة التي تخرج مع زفرات النفس.

٤ - تكرار الصيغة الصرفية:

ما تكرر على وزن معين كصيغة الفاعل وصيغة المفعول، ومنه قوله في رثاء أخيه سمير على وزن اسم الفاعل:

والقَائِدَ الخَيْلَ في المفازَةِ والـ جُدْبِ يُسَاقُونَ خِلْفَةً سَرَعَا
اللاّبِسَ الخَيْلَ في العَجَاجَةِ بالـ خَيْلِ تَسَاقَى سِمَامَها نُقَعَا[1]

حيث وصفه بأنه القائد اللابس، واسم الفاعل يكون فيه "المعنى القائم بالموصوف متجددا بتجدد الأزمنة "[2]، وهذا يعني استمرار تلك الصفات، وصيغة فاعل تعطي موسيقى رتيبة وثابتة خصوصا إذا استمرت متصلة في الكلام.

ومنه قوله على وزن اسم الفاعل الجمعي:

القاعدينَ إذا ما الجَهلُ قيمَ بِهِ وَالثاقِبينَ إذا ما مَعشَرٌ خَمِدوا[3]

وكلًّا من اسمي الفاعل القاعدين والثاقبين إلى جانب موسيقى اسم الفاعل جمعت موسيقى الغنَّة في حرف النون، والنطق باسم الفاعل يسمح للهواء بالخروج بهدوء من الصدر بسبب الألف في اسم الفاعل التي تعطي مدا صوتيا يساهم في تعزيز الموسيقى الداخلية.

وأما الموسيقى على وزن فعول فنحو قوله:

فَمَنٌ وَأَعطاني الجَزيلَ وَإِنَّهُ بِأَمثالِها رَحبُ الذِراعِ نَهوضُ
تَداركتَ لَحمي بَعدَ ما حَلَّقَت بِهِ مَعَ النَسرِ فَتخاءُ الجَناحِ قَبوضُ[4]

---

1 الديوان : ١٤٩

2 جامع الدروس العربية، الجزء الأول: ١٣١

3 الديوان : ٩٨

4 الديوان : ١٣٥

الموسيقى على صيغة فعول أوضح من صيغة فاعل، فالواو صوت يخرج من جوف الفم، ويستعين بالضمة التي تحدث استدارة بالشفتين عند النطق بها،فيخرج الحرف مصاحبا لنغمة تكون أوضح من اسم الفاعل، كما جاءت الواو وقبلها الضمة مناسبة لحرف الضاد المفخم بعدها.

٥- التماثل الحركي:

التنوين عبارة عن نون ساكنة زائدة تلحق آخر الأسماء المنصرفة وصلا ولفظا، وتفارقه وقفا وخطا[1]، وإذا ذكرنا النون فهذا يعني غنَّة[2] ذات صوت جميل يعطى إحساسا موسيقيا تقبله النفس، ومنه قوله:

يبري لها خَرِبُ المشاشِ مُصَلَّمٌ صَعْلٌ هِبَلٌ ذو مناسفَ أسْقَفُ [3]

جاء تنوين الضم في أواخر الكلمات(مُصَلَّمٌ- صَعْلٌ – هِبَلٌّ) والضمة تسبق التنوين مما يزيد من تأثيرها الموسيقي، ويبرز التوازي الصوتي في تكرار حرفي الشين في كلمة المشاش، وحرفي الصاد في مصلم وصعل، وحروف اللام في(مُصَلَّمٌ- صَعْلٌ – هِبَلٌّ)، وحرفي السين في مناسف وأسقف، ويساهم حرفا الصاد والسين في زيادة النغمة لأنهما من حروف الصفير[4]، وتجتمع صفة التفشي في حرف الشين مع الصوت الخارج من روي الفاء من بين الشفتين ليكثف من تنوع الأصوات الخارجة من تلك الصوامت، واجتماع تلك الأصوات يعطي موسيقى خفيفة داخلية عند النطق بهذه الكلمات "وكَمُّ الأصوات المتشابهة المتكررة والمتقابلة أحيانا،يكشف عن درجة التوازي وكثافتها في لغة النص، كما أن توزيعها على مسافات متقاربة أو متباعدة يؤدي دورا في إنتاج النغمة الإيقاعية السائدة من ناحية، ويعكس الجانب النفسي والانفعالي الذي يتحكم في النفس الشاعرة من ناحية أخرى "[5].

ومنه قوله:

1 المغني في علم التجويد:٧٦

2 الغنة: صوت أغن مجهور شديد لا عمل للسان به. يرجع لكتاب (حق التلاوة) - حسني شيخ عثمان-دار العدوى- عمّان، الطبعة الثالثة ١٤٠١هـ: ٦١-٦٢، أو كتاب (المغني في علم التجويد):١٤٧-١٤٨

3 الديوان:١٧٠

4 الصفير: صوت يشبه صفير الطائر، أو صوت يصوت به للبهائم، ارجع لحق التلاوة،ص٨٤، أو المغنى: ١٤٠.

5 دراسات في النقد الأدبي الحديث: ٥٧

وصـــرِيعٍ مستـــسلِمٍ بــين بِــيضٍ   يتعاورنـــــه وســــمرِ العــــوالي[1]

تتوالى في هذا البيت أصوات الكسرة وتنوين الكسر، متقاطعة مـــع حرفـــي السين والصاد، لتعطي نسيجا موسيقيا تستسيغه الأذن، ناتج عن توازٍ ما بين أصوات الصفير للسين والصاد وهي حروف متقاربة المخرج والنون الناتجة عن التنوين في الكلمات: صرِيعٍ ومستسلِمٍ وبيضٍ، مثل هذه الظاهرة الصوتية تكثر في ديوان بـــشر كما سبق في الأمثلة.

ومنه تعانق تنوين الضم والكسر في قوله:

شــــتيمٌ تربـــــع فـــــي عانـــــةٍ   حَيالٍ يُكادِمُ فيها كِداما[2]

ويكثر بشر من التبادل ما بين الضمة والكسرة في شعره، وهو مقبـــول فـــي العربية، " وقد أحس بعض القدماء بمثل هذا،فاستحسنوا تناوب الضمة مع الكـــسرة، ولم يستحسنوا تناوب إحداهما مع الفتحة" [3]، فالضم في شتيمٌ تعانق مع الكـــسر فـــي عانةٍ وحيالٍ،ثم انتقل إلى الضم في يكادمُ، لتتوالى النغمات ما بين الارتفاع والهبوط، فتعطي يقظة موسيقية بسبب عدم الرتابة، فالتغير الفجائي ما بين الكسر والضم يوقظ الإحساس بسبب تغير الإيقاع على الأذن.

ومنه تعانق الكسرات مع تنوين الكسر مع الضم، كقوله:

بـــصادقةِ الهـــواجرِ ذاتِ لـــوثٍ   مُـــضبَّرةٍ تخيَّـــلُ فـــي سُـــرَاها[4]

ومنه قوله:

نما مــن طــيِّءٍ فــي إرثِ مجــدٍ   إذا ما عُــدَّ مــن عمــروٍ ذُراهــا[5]

وفي غالب الأمثال السابقة جاء التنوين حاملا معه معاني الشدة والقوة، وأصبح يمثل ظاهرة صوتية في الديوان يستخدمها بشر عند رغبته في إبراز حقيقة أو صفة.

---

1 الديوان : ١٨٦

2 الديوان : ١٩٧

3 موسيقى الشعر: ٢٦٦

4 الديوان : ٢٢٢

5 الديوان : ٢٢٣

٦ - التقسيم الموسيقي:

وأقصد به الوقوف عل مقاطع متقاربة تامة المعاني، تعطي أصواتا موسيقية، "فتقسيم الجملة أو البيت إلى أجزاء أو جمل موسيقية على هذا النحـو، بـدلا مـن الوصف أو التعبير عن الحدث بالجملة الطويلة المتصلة، يجعل الإيقاع الداخلي للبيت بطيئا، مما يسمح للقارئ أو السامع بوقفة قصيرة بعد كل جزء ليتذوقه، ويـستجلي معنى الخطاب "[١]، ويحس به الإنسان الذوّاقة من خـلال المعـاني، ومـن خـلال التقسيمات المتقاربة بين الكلمات.

ويستخدمه بشر أحيانا بنسب متفاوتة حسب الحاجة إليه، وربما عوضه ذلـك عن التفرغ الفني في نظم الشعر، حيث استخدم شعره لخدمة أغراضه الاجتماعية، لا للمتعة الفنية، ومنه قوله مفتخراً:

نَسومُكُمُ الرَشادَ وَنَحنُ قَومٌ لِتارِكِ وُدِّنا فـي الحَربِ ذامُ[٢]

من الواضح أن الشاعر قطع هذا البيت لأربع مقـاطع موسـيقية متقاربـة النبرات، عند الوقوف على آخر مقاطعها،حيث ينتهي المقطع الأول نسومكم الرشاد، ثم يليه المقطع الثاني ونحن قومٌ، ثم المقطع الثالث لتارك ودنا، ثم المقطع الأخير في الحرب ذامُ، ونلاحظ أن حرف الواو يساهم في الفصل بين المقاطع، كما أن التنوين بمختلف أشكاله يساهم في فصل المقاطع الصوتية كما في تنوين الضم فـوق قـوم، وكما سيمر بنا في الأمثلة التالية، ومنها قوله في وصف ناقته:

تَخِرُّ نعالُها وَلَها نَفِيٌّ مِنَ المَعزاءِ مِثلُ حَصى الخِذافِ[٣]

حيث يتوقف الصوت والمعنى عند المقطع (تخـر نعالها)، ثم يليها المقطـع (ولهـا نفيٌّ) يفصل بينها حرف الواو، ثم ينتهي المقطع الثاني بتنوين الضم الـذي يعطي وقفة قصيرة مصحوبة بنغمة موسيقية بسبب الغنة المصاحبة للتنوين، ثم يليه المقطع (من المعزاء)، وكلها مقاطع متقاربة الطول، وعند الوقوف على أواخرهـا نجد موسيقاها متقاربة النبر، تظهر الموسيقى الداخلية في البيت بصورة ملحوظة.

ومثل قوله متغزّلا:

---

1 إبداع الدلالة، محمد العبد: ٤٠

2 الديوان : ٢١١

3 الديوان : ١٦٥

فَأَعصي عــاذلي وَأُصــيبُ لَهــواً **وأُوذِي في الزِيــارَةِ مَــن يَغــارُ**[1]

حيث قسم البيت إلى أربع مقاطع صوتية، ومن الملاحظ أن حروف العطــف تشترك في هذا التقطيع الموسيقي الواضح، لتصنع فاصلا واضحا، ويعتبره الدكتور محمد العبد من أنواع الترصيع " وإذا كان الترصيع يرتبط في جوهره بوقفة قصيرة بعد كل جزء من أجزائه، فإنه يمكننا أن نجعل منه كذلك تقسيم الجملة أو البيت إلى أجزاء متساوية تقريبا، والوقوف على كل جزء منها دون أن تكون مسجوعة "[2] لكنه يحذر من الإفراط في استخدامه، متأثرا برأي قدامة بن جعفر في كتابه (نقد الشعر): " وإذا كان للترصيع هذا الدور المهم في إبداع الدلالة، فإن المغالاة في الاستعانة به، يصيب الشعر بالتكلف، ويصبح وسيلة إيقاعية مجردة تطغى على المعنى ذاته فــي الخطاب الشعري "[3]، ونحن نرى أن الشعر موسيقى ومعنى وصورة، ولا يجب أن يطغى فيه جانب على جانب آخر، تنسجه قدرات الشاعر اللغوية والفنية في ثــوب قشيب من الإبداع .

---

1 الديوان : ١٠٦

2 إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي، د/ محمد العبد: ٣٨

3 السابق: ٤٠

الخاتمة:

درست في هذا البحث الأسلوبية في شعر بشر بن أبي خازم،ورغم صعوبة اللغة البِشْرِيَّة، إلا أنني صممت على المضي قدما في هذه الدراسة، محاولا مقاربة جزء من الأدب الجاهلي القديم مع الدراسات النقدية الحديثة، فكانت هذه الدراسة التي تناولت فيها شعر بشر في أربعة فصول بادئا في تسليط الضوء على أهم الحقول الدلالية والتي كانت حقول الموت والحياة، والصراع، والألوان، وأخيرا المرأة، حيث نظر للموت على أنه مصير محتوم مرعب لا مفر للمرء منه، ولكن ذلك لم يدفعه للاستسلام المطلق له، بل حاول أن يعيش حياته متجاهلا له بانغماسه في مشاغل ومتع الحياة المختلفة، أما الصراع فعالجت فيه الصراع الإنساني وتحدثت عن الأدوات التي استخدمها فيه من إظهار شجاعة قومه والحرب النفسية التي وجهها نحو أعدائه،حيث جعل بشر من شعره منبرا إعلاميا لتمجيد قومه، والحط من شأن أعدائهم،وكذلك في صراعه الشخصي مع أوس بن حارثة، أما الصراع الحيواني فاقتصر على صراع الثور الوحشي مع كلاب الصيد وركز فيه على انتصار الثور، ولم يتحدث عن ذلك إلا في معرض حديثه عن قوة ناقته،أما حقل الألوان فكان أكثره حول اللونين: الأبيض والأسود، ولم تختلف دلالات الألوان،فجميعها حملت دلالات القوة أو الكرم أو العشق أو الفخر أو التحقير،أما المرأة فلم تشكل بؤرة الاهتمام لدى بشر بل كانت مجرد اكليشيه فني كما عند كثير من الشعراء الجاهليين.

وفي الفصل الثاني تناولت مصادر الصورة الشعرية، وكانت مصادر ذاتية، ومصادر خارجية، وبشر شاعر ككل الشعراء تؤثر في شعره مؤثرات خاصة وعامة، ثم تحدثت عن الصور وأشكالها عند بشر، فكانت الصورة العنقودية أهم الصور المستخدمة لمزجها ما بين الصورة الممتدة والصورة الإشعاعية كما تناولت التشبيه والاستعارة كصور تقليدية، فكان التشبيه المركب أكثر استخداما من التشبيه المفرد، لما يجد فيه بشر من انطلاقة وامتداد في عرض تجربته الشعرية، أما من جهة الاستعارة،فكانت الاستعارة المكنية أكثر استخداما من الاستعارة التصريحية

وتنوعت أشكال الاستعارة ما بين الاستعارة الفاعلية والمفعولية والمبتدأية والمضافة والمجرورة، أما الاستعارة التمثيلية عنده فكانت تطبيقا فنيا للأمثال الشعبية.

وفي الفصل الثالث تناولت البنية التركيبية، فكان للتناص نصيب كبير، حيث كان بشر من الشعراء المتأخرين، حيث ذكر الجاحظ أنه عاصر حرب الفجار[1]، لذا كان من البدهي أن يتأثر بمن سبقه من الشعراء،فكان لامرئ القيس وعنترة وطرفة بن العبد نصيب كبير في هذا التأثير إلى جانب آخرين، كما أن الأمثال الشعبية والتأثيرات الدينية من حوله ظهرت بصورة واضحة من خلال نصوصه الشعرية،أما التقديم والتأخير كبنية تركيبية فكان واضحا عنده في أسلوب الشرط حيث أكثر من تقديم جواب الشرط على أداة الشرط وفعلها،وكذلك تقديم الجار المجرور، إلى جانب أساليب أخرى جاءت قليلة،وذلك التقديم يرجع لطبيعة أسلوبه المتجه نحو سرعة إيصال المعلومة وعدم الإطناب، ولم يقتصر أسلوب التقديم والتأخير على التأثيرات الدلالية بل جاء للضرورة الموسيقية تجاوبا مع الوزن الشعري أو التزاما بالقافية، وتناغما مع نهج السرعة والاختصار جاء **الحذف** في أسلوب بشر في مواضع كثيرة من الديوان.

أما الفصل الرابع والأخير فتناول البنية الإيقاعية بما فيها الموسيقى الخارجية والموسيقى الداخلية،حيث أثبت البحث أن بشراً لم يلتزم بوزن محدد تجاه موضوع محدد، ولم يلتزم بقافية محددة تجاه موضوع معين، وكان لبحري الوافر والطويل الاستخدام الأبرز في الديوان، أما الزحافات والعلل فلم تسبب أي تغيير موسيقي يذكر على الأوزان، لأنها جاءت في أسباب خفيفة، في معظمها، وكثر استخدامها في أوزان الوافر والطويل والبسيط لأنها الأكثر استخداما في الديوان، وأبرزها القطف والقبض والعصب، وجميع الأوزان جاءت تامة عدا بحر الرجز الذي جاء مشطورا في ثلاثة مواضع، أما القوافي فأكثرها كان موصولا، أو مردوفا مما يرجح ميل بشر لاستخدام حروف المد مع القوافي،وأكثر بشر من استخدام الباء والميم والراء والعين كروي لقصائده حيث تشابهت الموضوعات المستخدمة فيها وكان أكثرها في الفخر والهجاء، أما من حيث الموسيقى الداخلية فكان الاعتماد الكبير على التكرار كرادف

1 الديوان: ١٨

موسيقي داخلي، بأنواعه المختلفة من التكرار الحرفي والكلمي والجملي،وتكرار الصيغ الصرفية، بالإضافة إلى إسهام التماثل الحركي المتنقل ما بين التنوين والحركات، كما كان للتقسيم الموسيقي مساهمة في تكوين الموسيقى الداخلية.

نتائج عامة:

وقد خلصت في نهاية البحث إلى أنَّ :

- أسلوب بشر يعتمد على توصيل الفكرة بصورة مختصرة وسريعة، وبدا ذلك واضحا من خلال التقديم والتأخير والحذف، وعدم الإطناب في الفكرة.
- العبارات والألفاظ البِشْرِيَّة تحتاج لجهد وتأمل للوصول للمعنى المقصود.
- سخر بشر لسانه لخدمة قضايا قومه الاجتماعية والسياسية.
- ربطت الشاعر علاقة حميمة بناقته ظهر أثرها في تشبيهاته.
- أظهرت الدراسة مدى دقة الملاحظة عند بشر، سواء ما ظهر من صوره، أو ما أورده من تلميحات دينية واجتماعية وواقعية .
- ظهر الأثر الواضح للعلاقة الحميمة ما بين بشر وأخيه سمير، وإن كانت قصائد الرثاء قليلة، فإننا نرجح أن موت أخيه جاء في مرحلة متأخرة من حياته عند كبر سنه.
- لم يكن بشر شاعرا عابثا، بل كان جادا في حياته .
- لم تمثل المرأة أهمية في حياته، رغم حديثه عن الغزل والعشق في بداية قصائده، والذي كان يستخدمه كإطار فني كعادة الشعراء الجاهليين .
- صور بشر وتشبيهاته لم تكن تقليدية رغم تأثره الواضح بمن سبقه من الشعراء، حيث كان له تميزه الخاص وانفراده الواضح في كثير من الصور.
- لم تختلف الموسيقى الخارجية عند بشر عما اكتشفه الخليل في عروضه، بل جاء موافقا لها في كل شيء.
- الموسيقى الداخلية اعتمد فيها كثيرا على التكرار بأنواعه،مما شكَّل عاملا مساعدا في التكوين الموسيقي الداخلي لشعر بشر.

المراجع والمصادر

١- القرآن الكريم

٢- إبداع الدلالة في الشعر الجاهلي – مدخل لغوي أسلوبي - د/ محمد العبد، دار المعارف، الطبعة الأولى ١٩٨٨م .

٣- أسرار البلاغة – عبد القاهر الجرجاني- تحقيق هـ ريتر ، استانبول، مطبعة وزارة المعارف، ١٩٥٤م .

٤- أسس التعلم ونظرياته، د/ صلاح الدين أبو ناهية، دار النهضة العربية – القاهرة، طبعة أولى ١٩٩١م .

٥- الإسلام - سعيد حوى- دار الكتب العلمية –بيروت – ط٣ ١٤٠١ه – ١٩٨١م .

٦- الأصوات اللغوية، د/إبراهيم أنيس،مكتبة الأنجلو مصرية، الطبعة الخامسة ١٩٧٩م.

٧- أصول النقد الأدبي- د/ طه مصطفى أبو كريشة – الشركة المصرية العالمية للنشر- لونجمان، طبعة أولى ١٩٦٦م

٨- أصول النقد الأدبي / محمد الشايب، الطبعة الثامنة - سنة ١٩٧٣م.

٩- أضواء على النقد الأدبي القديم – د/ عبد الله جبريل مقداد – دار عمار- الأردن - الطبعة الأولى ١٩٩٧م.

١٠- أوضح المسالك إلى شرح ألفية ابن مالك،، ابن هشام الأنصاري – دار الفكر - بيروت ، المجلد الرابع.

١١- أيام العرب في الجاهلية / مجموعة مؤلفين – دار إحياء التراث العربي – بيروت.

١٢- الإيضاح – القزويني ، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي – دار الكتاب اللبناني ط/٤ ١٩٧٥م .

١٣- البلاغة والأسلوبية عند السكاكي ٦٢٦هـ، د/محمد صلاح زكي أبو حميدة، دار المقداد للطباعة –غزة، ١٤٢٨هـ-٢٠٠٧م .

١٤- بناء القصيدة العربية، د. يوسف حسين بكّار، دار الثقافة والنشر - القاهرة - ط ١٣٧٩ ــ ١٩٧٩م.

١٥- تاريخ النقد الأدبي عند العرب، د/ إحسان عباس، دار الثقافة – بيروت، الطبعة الخامسة ١٤٠٦ه – ١٩٨٦م.

١٦- التشابه والاختلاف – نحو منهاجية شمولية – المركز الثقافي العربي – الدار البيضاء – طبعة أولى ١٩٩٦م.

١٧- التصوير الشعري – التجربة الشعورية وأدوات رسم الصورة الشعرية، د/ عدنان قاسم، المنشأة الشعبية للنشر والتوزيع والإعلان، الطبعة الأولى ١٩٨٠م.

١٨- تهافت الفكر الماركسي – د/صلاح عبد العليم إبراهيم – دار الطباعة المحمدية – الطبعة الأولى ١٤٠٢هـ – ١٩٨١م .

١٩- ثلاث رسائل في إعجاز القرآن – للرماني والخطابي وعبد القاهر الجرجاني – حققها محمد خلف الله أحمد ود/ محمد زغلول سلام – دار المعارف.

٢٠- جامع الدروس العربية – الشيخ / مصطفى الغلاييني - المكتبة التوفيقية – مصر، طبعة ٢٠٠٣م .

٢١- حازم القرطاجني: د/ كيلاني حسن سند - القاهرة الهيئة المصرية العامة للكتاب ط ١٩٨٦م .

٢٢- الحرب النفسية – الكتاب الأول – د /أحمد نوفل –دار الفرقان للنشر والتوزيع – الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م.

٢٣- حق التلاوة - حسني شيخ عثمان -دار العدوى- عمّان، الطبعة الثالثة ١٤٠١هـ.

٢٤- الخطاب الشعري عند محمود درويش – دراسة أسلوبية، د/ محمد صلاح زكي أبو حميدة، مطبعة مقداد، غزة، الطبعة الأولى ١٤٢١هـ-٢٠٠٠م.

٢٥- دراسات في الشعر العربي المعاصر – د/ شوقي ضيف – دار المعارف - الطبعة السابعة.

٢٦- دراسات في النقد الأدبي الحديث، د/محمد صلاح زكي أبو حميدة، سلسلة إبداعات فلسطينية (١٨)، طبعة ٢٠٠٦م.

٢٧- دروس في موسيقى الشعر / العروض والقافية، إعداد د/ صادق أبو سليمان، الطبعة الثانية ١٤١٥هـ – ١٩٩٥م.

٢٨- دلائل الإعجاز – الشيخ عبد القاهر الجرجاني، علق عليه محمود شاكر، مطبعة المدني –القاهرة، ودار المدني –جدة، الطبعة الثالثة ١٤١٣هـ- ١٩٩٢م.

٢٩- الدولة الأموية –المرحوم الشيخ /محمد الخضري بك – تحقيق الشيخ /محمد العثماني – دار القلم – بيروت –لبنان، الطبعة الأولى ١٤٠٦ه -١٩٨٦م.

٣٠- ديوان الأعشى – تحقيق المحامي فوزي عطوي - الشركة اللبنانية للكتاب - بيروت، ط ١٩٦٨م.

٣١- ديوان النابغة الذبياني – شرح وتعليق د/ حنى نصر الحتِّي – دار الكتاب العربي – بيروت، طبعة أولى ١٤١١هـ – ١٩٩١م.

٣٢- ديوان امرئ القيس – تحقيق حنا الفاخوري- دار الجيل – بيروت – الطبعة الأولى -١٤٠٩هـ- ١٩٨٩م .

٣٣- ديوان أوس بن حجر – تحقيق وشرح الدكتور / محمد يوسف نجم – الجامعة الأمريكية – بيروت، دار صادر – بيروت –الطبعة الثالثة – ١٣٩٩هـ - ١٩٧٩م.

٣٤- ديوان بشر بن أبي حازم _ تحقيق د/ عِزّة حسن – دار الشرق العربي – ط ١٤١٦هـ - ١٩٩٥م .

٣٥- ديوان حسان بن ثابت – شرح د/ يوسف عيد، دار الجيل – بيروت ، الطبعة الأولى ١٤١٢ه، ١٩٩٢ م .

٣٦- ديوان زهير بن أبي سلمى، قدم له سيف الدين الكاتب، وأحمد عصام الكاتب، منشورات دار مكتبة الحياة – بيروت، طبعة ١٩٨٦م.

٣٧- ديوان عنترة – شرح د / يوسف عيد – دار الجيل – بيروت – الطبعة الأولى ١٤١٣هـ -١٩٩٢م .

٣٨- ديوان كثير عزة – شرح قدري مايو، دار الجيل – بيروت، طبعة أولى ١٤١٦هـ- ١٩٩٥م .

٣٩- ديوان كعب بن زهير ،شرحه وضبط نصوصه، د /عمر الطباع – دار الأرقم بن أبي الأرقم – بيروت طبعة / ١٤١٤هـ - ١٩٩٤م.

٤٠- رثاء المدن في الشعر الأندلسي ــ الأستاذ/ عبد الله محمد الزيات ــ منشورات جامعة قاريونس ــ ليبيا.

٤١- الرحلة في القصيدة الجاهلية – وهب رومية – مؤسسة الرسالة – بيروت – الطبعة الثانية ١٤٠٠هـ - ١٩٧٩م .

٤٢- الرحيق المختوم – صفي الدين المباركفوري - دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع – المنصورة – طبعة ١٤٢٤هـ - ٢٠٠٣ م.

٤٣- الزمن عند الشعراء العرب قبل الإسلام _ عبد الله الصانع _ دار الشئون الثقافية العامة .

٤٤- السيرة النبوية – للإمام أبي الفداء إسماعيل بن كثير – تحقيق مصطفى عبد الواحد – دار إحياء التراث العربي - بيروت – لبنان – الجزء الثالث – ط ١٩٦٤ م.

٤٥- سيكولوجية التعلم، د/ مصطفى فهمي - مكتبة مصر، الطبعة الثالثة ١٩٥٧م.

٤٦- شرح القصائد العشر – الخطيب التبريزي –تحقيق د/ فخر الدين قباوة – منشورات دار الآفاق الجديدة –بيروت – الطبعة الرابعة ١٩٨٠م.

٤٧- شرح المعلقات السبع - أبي الحسن الزوزني – دار القلم - بيروت.

٤٨- شرح ديوان امرئ القيس، تأليف حسن السندوبي، المكتبة الثقافية،بيروت-لبنان، الطبعة السابعة، ١٤٠٢هـ-١٩٨٢م

٤٩- الشعر الجاهلي تفسير أسطوري – د/ مصطفى عبد الشافي الشوري – الشركة المصرية العالمية – لونجمان – ١٩٩٦ م.

٥٠- الشعر الجاهلي – قضاياه الفنية والموضوعية، د/ إبراهيم عبد الرحمن _ مكتبة الشباب – المنيرة – مصر.

٥١- شعر الحرب في العصر الجاهلي – د/علي الجندي – دار الفكر العربي – القاهرة ط١ ١٩٦٦م.

٥٢- شعر الرثاء في العصر الجاهلي (دراسة فنية) _ د/ مصطفى عبد الشافي الشوري _ الشركة المصرية العالمية للنشر _ لونجمان - ط١ ١٩٩٥م.

٥٣- شعر بشر بن أبي خازم الأسدي رؤية تاريخية وفنية -الدكتور / فوزي محمد أمين – منشأة المعارف بالإسكندرية – ط ١٩٨٧م.

٥٤- شعر عمر بن الفارض – دراسة أسلوبية، رمضان صادق،الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط ١٩٩٨م.

٥٥- الشعر والفنون الجميلة – إبراهيم العريض – دار المعارف بمصر.

٥٦- شعراء بني أسد – دراسة فنية – د / احمد موسى الجاسم – دار الكنوز الأدبية - بيروت - طبعة أولى سنة ١٩٩٥م.

٥٧- شعرنا القديم والنقد الحديث، د/ وهب أحمد رومية، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ط ١٩٩٦م.

٥٨- الصناعتين،أبو هلال العسكري، تحقيق د/ جابر قميحة، دار الكتب العلمية ، بيروت.
٥٩- الصورة الأدبية – د/ مصطفى ناصف – دار الأندلس.
٦٠- الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي عند العرب، د / جابر عصفور، المركز الثقافي العربي – بيروت، الطبعة الثالثة ١٩٩٢م.
٦١- الصورة في الشعر الجاهلي حتى آخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها – د / علي البطل – دار الأندلس – الطبعة الثانية ١٤٠١هـ – ١٩٨١م.
٦٢- الصورة في الشعر العربي – حتى آخر القرن الثاني الهجري – دراسة في أصولها وتطورها – د/ علي البطل - دار الأندلس – الطبعة الثالثة – ١٩٨٣م.
٦٣- العصر الجاهلي – د/ شوقي ضيف – دار المعارف بمصر – الطبعة السابعة.
٦٤- العقد الفريد ، ابن عبد ربه الأندلسي - طبعة لجنة التأليف والنشر - القاهرة - ج٢.
٦٥- علم الأسلوب – مبادئه وإجراءاته – دكتور صلاح فضل – منشورات دار الآفاق الجديدة – بيروت – الطبعة الأولى ١٤٠٥هـ –١٩٨٥م٠
٦٦- علم البيان، د/ عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية- بيروت، ط١٩٧٤م
٦٧- علم العروض والقافية، د/ عبد العزيز عتيق، دار النهضة العربية – بيروت، ١٤٠٥هـ – ١٩٨٥م.
٦٨- عناصر الإبداع الفني في شعر احمد مطر، د / كمال غنيم، مطبعة مدبولي، ١٩٩٨م.

٦٩- عناصر الإبداع الفني في شعر الأعشى _ د/ عباس بيومي عجلان _ مؤسسة شباب الجامعة - ط ١٩٨٥م.

٧٠- عيار الشعر- ابن طباطبا، تحقيـق د: محمـد سـلام، منـشأة المعـارف بالإسكندرية، الطبعة الثالثة.

٧١- فقه السنة - سيد سابق، المجلد الثاني، دار الفتح للإعلام العربـي، الطبعـة الحادية والعشرون ١٤٢٠ هـ - ١٩٩٩ م.

٧٢- فقه السيرة – منير الغضبان – دار الوفاء للطباعـة والنـشر والتوزيـع – المنصورة - الطبعة الأولى ١٤١٧هـ - ١٩٩٧م.

٧٣- فقه السيرة للدكتور محمد سعيد البوطي - طبعة دار الفكر – الطبعة الثامنة ١٣٨٨هـ، ١٩٦٨م.

٧٤- فن الشعر- أرسطو، ترجمة عبد الرحمن بدوي.

٧٥- في ظلال القرآن – سيد قطب – دار الشروق الطبعة الشرعية العاشـرة – ١٤٠١ هـ- ١٩٨١م .

٧٦- قراءة ثانية في شعر امرئ القيس – د/ محمد عبد المطلب، ١٩٨٦م.

٧٧- قضايا الشعر المعاصر، نازك الملائكة، دار العلم للملايين، الطبعة الـسابعة ١٩٨٣م

٧٨- قضايا النقد الأدبي بين القديم والحديث، د/ محمد زكي عشماوي، القـاهرة، دار الشروق، ١٤١٢ه- ١٩٩٤م.

٧٩- كتاب الكافي في العروض والقوافي – للخطيب الشربيني – تحقيق: الحسَّاني حسن عبد الله – مطبعة المدني – القاهرة –١٩٦٩م.

٨٠- الكتاب المقدس – كتب العهد القديم والجديد – إصدار دار الكتاب المقدس في الشرق الأوسط – الإصدار الثالث – الطبعة الثانية- ٢٠٠٥م .

٨١- لسان العرب – لابن منظور- تحقيق عبد الله علي الكبير وآخـــرين - دار المعارف .

٨٢- لهجة بني أسد / علي ناصر غالب – دار الشئون الثقافية والإعلام – بغداد – ط ١٩٨٩م.

٨٣- المثل السائر لابن الأثير – تحقيق د/ أحمد الحوفي – د/ بدوي طبانة – دار نهضة مصر.

٨٤- مجمع الأمثال - لأبي الفضل أحمد بن محمد الميداني – تحقيق محمـــد أبـــو الفضل إبراهيم.

٨٥- مختار الصحاح - للشيخ الإمام محمد بن أبي بكر الـــرازي – دار الكتـــب العلمية – طبعة ١٤٠٢هـــ- ١٩٨٣م.

٨٦- مختصر تفسير ابن كثير – للإمام الجليل ابن كثير الدمشقي المتـــوفى ســـنة ٧٧٤ ه – اختصار وتحقيق / محمد علبي الصابوني - المجلد الثـــاني – دار الصابوني للطباعة والنشر.

٨٧- المعجم الوسيط، تأليف مجموعة من العلماء، طبعة ١٩٩٤م.

٨٨- المغني في علم التجويد - برواية حفص عن عاصـــم – د/ عبـــد الـــرحمن الجمل - آفاق للطباعة والنشر والتوزيع – غـــزة - فلـــسطين – الطبعـــة الثانية ١٤٢٠ هـــ – ١٩٩٩م.

٨٩- مقالات في الأسلوبية- د/ منذر عياشي- منشورات اتحاد الكتاب العـــرب- ١٩٩٠م .

٩٠- مقدمة الإلياذة – سليم البستاني – دار المشرق – بيروت .

٩١- منهاج البلغاء وسراج الأدباء / أبي الحسين حازم القرطاجني، تقديم وتحقيق / محمد الحبيب بن الخوجة،دار الغرب الإسلامي، الطبعة الثالثة ١٩٨٦م .

٩٢- موسيقى الشعر، إبراهيم أنيس، الطبعة الخامسة ١٩٨١م.

٩٣- النابغة الذبياني مع دراسة للقصيدة العربية في الجاهلية – د/ محمد زكـي العشماوي– دار النهضة العربية- ط١٩٨٠.

٩٤- النشر في القراءات العشر – ابن الجزري .

٩٥- نظرية اللغة في النقد العربي – د/ عبد الحكيم راضي – مكتبة الخـانجي – مصر، طبعة ١٩٨٠م.

٩٦- نظرية اللغة والجمال في النقد العربي – د/ تامر سلوم ،دار الحوار للنـشر والتوزيع – سورية،الطبعة الأولى ١٩٨٣م.

٩٧- نظرية المعنى في النقد العربي- د/ مصطفى ناصف – دار القلم، ط ١٩٦٥ م.

٩٨- النقد الأدبي الحديث ــ د. محمد غنيمي هلال، دار النهضة مـصر للطبـع والنشر ــ القاهرة.

المجلات والدوريات:

١- عالم الفكر - بنية النص الكبرى – د. صبحي الطعـان ــ مجلـد ٢٣ – العددان الأول والثاني – يوليو – سبتمبر، أكتوبر ديسمبر ١٩٩٤ .

٢- مجلة الجامعة الإسلامية - مقاربة أسلوبية لشعر عز الـدين المناصـرة – د/يوسف موسى رزقة – المجلد العاشر- العدد الثاني.

٣- مجلة فصول – أفق الشعر- التناص سبيلا إلى دراسة النص الشعري وغيره – شربل داغر -المجلد السادس عشر- العدد الأول- صيف ١٩٩٧م.

٤- مجلة فصول / الأدب والفنون- جمالية اللون في القصيدة العربية / محمد حافظ دياب المجلد الخامس – العدد الثاني- ١٩٨٥م

٥- مجلة فصول الشاعر العربي والتراث – عبد الوهاب البياتي– المجلد الأول – العدد الرابع – يوليو ١٩٨١م.

٦- مجلة فصول- عالم الأشياء أم عالم الصور – حسن حنفي - الهيئة المصرية العامة للكتاب العدد رقم ٦٢ ربيع وصيف ٢٠٠٣م.

الانترنت:

١. الإيجاز في البلاغة العربية - سعد ناصر الدين.

٢. تقنية التوازي في الشعر الحديث ــــــ د.عشتار داود محمد.

٣. تنمية الأدب كمدخل لتعليم اللغة العربية اللغة العربية.

٤. التناص، وضحاء بنت سعيد آل زغير - الإنترنت

٥. الشعرية اللسانية والشعرية الأسلوبية - محمد القاسمي.

٦. مفهومات في بنية النص، ترجمة: د ، وائل بركات.

٧. نظرة حول الفلسفة الجمالية للعناصر التي تتكرر داخل العمل الفنـــي- أمجــد ريان.

٨. نعيمة فرطاس -www.ofouq.com.

٩. وظائف الصورة الفنية ومهامها، عبد الله خلف العساف.

الفهرست